تحية الى شباب الفلاسفة العرب

بين الميتافيزيقا والفكر العملى

نقد

د . مصطفى زيور

« ثناء على الفلسفة »

« موريس مورلوبونتى »



أبدأ بالتحية والتهنئة أبعثهما الى الزميل الدكتور فؤاد زكريا لقيامه بأعباء رئاسة تحرير مجلة الفكر المعاصر . فقد كان اختيار المسئولين موفقا ، وانى موقن بأنه خير خلف لخير سلف .

واقصد من هذا المقال حوارا بين **طبيب** هو كاتب هذه السطور **وفيلسوف** هو رئيس تحرير هــذه المجلة **وشباب فلاســفة العرب** الذين يساهمون بمقالاتهم فى هذه المجلة فى دعم الفكر الفلسفى . وأبدأ حوارى من مقال الدكتور زكريا فى عدد سبتمبر الماضى وعنوانه : **نحو عالم يحكمه الفكر** . وقد أثلج صدرى مقاله من حيث اطاره العام وهدفه الرئيسى الذى يشير اليه عنوانه ، ويفصح عنه تصديره : **« اذا شئتم حلا للمشكلات الكبرى التى تشغل تفكير الانسان ، فلن يكون ذلك بالاستخدام النظرى الخالص للعقــل ، بل باستخدام العقل استخداما عمليا وعينيا »** .

بيد أننى اختلف مع الزميل الدكتور زكريا فى صيغة هذا التصدير ، وارى ان الحق يقتضى اضافة كلمتين : الأولى كلمة **فقط** بعد كلمة للعقل والثانية كلمة **أيضا** بعد كلمة عينيا ، بحيث تصبح العبارة : **اذا شئتم حلا للمشكلات الكبرى التى تشغل تفكير الانسان ، فلن يكون ذلك بالاستخدام النظرى الخالص للعقل فقط ، بل باستخدام العقل استخداما عمليا وعينيا أيضا .**

ولست أشك فى ان الدكتور زكريا قد فطن الى ان المسألة ليست اختلافا فى ألفاظ تضاف وانما الأمر أخطر من ذلك . فعندى ان الأمر لا يستقيم – فيما نحن بصدده من بحث عن حل لمشكلات الانسان – بالغض من شان الاستخدام النظرى الخالص للعقل . وهالنى ان أقرأ فى مقاله : « **أن أسطورة العقل الخالص والفكر المجرد قد تحطمت** » .

ولن أسيىء الى الدكتور زكريا بأن أذكره بأن القضية التى برزت بروزا ملفتا فى ميدان ((**فلسفة العلوم**)) منذ بداية هذا القرن فى أعمال ((**بوانكاريه**)) و ((**دوهيم**)) و ((**كلودبرنار**)) و ((**ميرسون**)) وغيرهم : ان الوقائع العيانية ورصدها لا قيمة لها بغير فكر نظرى **خالص** متعال هو الذى يضفى المعنى ويمنح الدلالة . لن اذكره بذلك فهو أعلم منى به .

ولكننى أذهب الى ابعد من ذلك فى مخاصمتى معه . اذهب الى الدفاع عن الفكر المجرد **الميتافيزيقى .** ومهما كانت هناك من مفارقة فى دفاع طبيب عن الفلسفة الميتافيزيقية ضد فيلسوف محترف فان هذه المفارقة ستزول أثناء حوارى فى هذا المقال .

من الظواهر الملفتة منذ نحو ثلاثين سنة أو يزيد قليلا التقاء غير متوقع بين الفكر الميتافيزيقى والفكر العلمى العملى . وسأقصر حديثى فيما يختص بالفكر العلمى العملى على ميدان **الطب النفسى** بعامة **والتحليل النفسى** بخاصة ، لأنه الميدان الذى أمارس فيه نشاطا منذ نحو ثلاثين عاما واستطيع بالتالى ان اطمئن الى ما أسوقه من حوار بصدده ثم بصدد علم النفس ((**العلمى**)) لأنى زاولت فيه نشاطا أكاديميا باحثا ومعلما زهاء ثلاثين عاما .

ولأبدا بعلم النفس . من المعروف أن نظرية الجشطلت ، وهى نظرية احدثت انقلابا أساسيا فى اتجاهات علم النفس المعاصر من حيث ابراز مفهوم ((**الكل**)) قبل الأجزاء ومفهوم ((**المعنى**)) بوصفه معطى مباشرا وبالتالى ابراز سقم مفاهيم النظريات ((**الترابطية**)) – من المعروف ان بعض رواد نظرية الجشطلت كانوا تلامذة مباشرين للفيلسوف « **ادموند هوسرل** » تأثروا فى صياغة مفاهيمهم ببعض قضايا فلسفة هوسرل الميتافيزيقية . والمثل يقال عن نظرية ((**ليقين**)) المعروفة بنظرية ((**المجال**)) بوصفها امتدادا لنظرية الجشطلت من ناحية ، ومن ناحية أخرى يعترف ((**ليقين**)) بدينه لفلسفة ((**كاسيرر**)) فى صياغة «نظرية المجال» . وكذلك يذكر ((**مورينو**)) انه تأثر تأثيرا حاسما بفلسفة ((**برجسون**)) فى صياغة الأسس النظرية لمناهج القياس النفسى الاجتماعى المعروف ((**بالسوسيومترى**)) .

فاذا انتقلنا الى ميدان الطب النفسى المعاصر وجدنا تيارا قويا جديدا يستلهم مفاهيمه نفر كثير من أطباء النفس وخاصة فى ألمانيا وسويسرا وهولندا وفرنسا وايطاليا وغيرها من الفكر المعروف بالأنثروبولوجيا الفنومنولوجية الذى يستوحى الفنومنولجية الهوسرلية أو فنومنولوجية ((**هيدجر**)) الوجودية .

ونذكر على سبيل المثال بعض رواد هذا التيار : الطبيب النفسى الفيلسوف الكبير « **كارل ياسبرز** » والطبيب النفسى السويسرى ((**بنزفانجر**)) الذى يطلق على منهجه فى العلاج Daseinanalyse . والطبيب النفسى الفرنسى ((**منكوفسكى**)) .

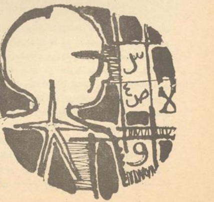
وغنى عن البيان ان اطباء النفس ليس من مهمتهم التفكير الميتافيزيقى من حيث هو كذلك ، وانما يهدفون أول ما يهدفون الى شفاء مرضاهم ، وهو هدف عملى خالص . وبالرغم من التقدم العظيم الذى احرزته الفارماكولوجيا فى ميدان امراض العقل باكتشاف العديد من العقاقير ذات الفائدة فى علاج هذه الأمراض ، فان اقبال اطباء النفس على المنهج الفنومنولوجى كما تقدم القول يفصح عن رغبة فى **فهم** مرضاهم والوقوف على ما يشقيهم وهو موقف علمى عملى معا فضلا عن انه موقف انسانى .

ان الطب النفسى لا يمكن أن يقتصر الأمر فيه على محاولة التشخيص طبقا للأعراض الظاهرة ثم وصف أحدث العقاقير المناسبة ، التى لا نكاد نعرف طبيعة تأثيرها بالضبط ، كما لا نعرف اصول الأمراض العقلية فى قطاعها العضوى بالرغم من البحوث العديدة المستمرة . **وفضلا عن ذلك فان الطب النفسى يختلف عن فروع الطب الأخرى فى أن موضوعه هو الانسان بما هو انسان ، موضوعه شقاء النفس .** ومن ثم فمهما تقدم البحث فى الأصول العضوية لأمراض العقل

الوظيفيـــة (اى التى لا نزال نجهل جانبهـــا العضوى) فان ذلك لن يشبع تطلع الطبيب لكى يعرف لم يعذب المريض نفسه كل هذا العذاب ولم يستشعر كل هذا الاحساس بالذنب دون ان يستطيع أن يبرره بسبب معقول ، ولم ينته به الأمر الى نبذ كل علاقة انسانية ويؤثر جحيم المرض العقلى على الحياة مع الناس . وهـــنا يلزمنى ان اقرر ان كشوف التحليل النفسى أسفرت بما لا يدع مجالا لأى شك عن أن فى الجنون عقـــلا ، اى ان هذيان المريض مهما كان نابيا لا يصح فى الأذهان فهو فى نهاية الأمر يحمل معنى ودلالة ، وبالتـــالى فان الطبيب الطلعة لا يسعه الا ان يحاول **فهم** مريضـــه . ولما كان الطب النفسى التقليـــدى لا يزود الطبيب بمنهج يستخدمه فى هذا الفهم ، فقد راينا منذ نحـــو ثلاثين عاما اقبالا يزداد مع الأيام على دراســـة المنهج الفنومنولوجى كما صـــاغه هوسرل ثم هيدجر . وفى اقبال اطبـــاء النفس على المنهج الفنومنولوجى طيلة هذه السنوات دليـــل على نفعه وجدواه .

ولكى أزيد الأمر وضوحا فينبغى أن أذكر ان « بنزفانجر » صاحب منهج الـ Daseinanalyse كان تلميذا لفرويد وصديقا له الى آخر حياته . وقد رأيناه يقبل على دراسة فلســـفة هيدجر الميتافيزيقية بالرغم من اعتناقه لقضايا التحليل النفسى الاساسية ، وذلك كما يقول: **« لأن التحليل النفسى لم يشبع تطلعى لفهم كل معميات مرضاى »**

هذا اذن ميدان هدفه عملى تطبيقى بغيـــة العلاج ، ومع ذلك فها هـــم رواده يصطنعون فلسفة ميتافيزيقية كأعلى ما تكون الفلســـفة الميتافيزيقية . ولا يجدى القول بأن الفنومنولوجيا الوجودية استحدثت الاهتمام بالنواحى الوجدانية لدى الانسان . **لأنه لو كان الأمر يقتصر على ذلك لاتجه أطبـــاء النفس الى علم النفس الأكاديمى بمعامله ومقاييسه الدقيقـــة ينقبون فيه عما ينفعهم** . والواقع انهـــم فعلوا وعادوا ، لا أقول بخفى حنين ، ولكن بخيبة الأمل . ولعل الزميل الدكتور زكريا قد فطن الآن لم يخاصم طبيب فيلسوفا وينتصر للميتافيزيقا ضـــد صاحب الميتافيزيقا .



* * *

والظـــاهرة الأخـــيرة التى اود الاشارة الى خطرها هى اقبال عدد من الفلاسفة المعاصرين على دراسة قضايا التحليل النفسى دراســـة متعمـــقة ومناصرة بعضهم لقضـــايا التحليل

النفسى ضد أصحاب التحليل النفسى ! اى على نحو ما قدمت من مناصرة للميتافيزيقا ضد أصحابها . واذا كانت ذاكرتى لم تخنى ، فان أول رسالة فلسفية لنيل درجة الدكتوراه من السربون ناقش فيها صاحبها « **دالبييز** » قضايا التحليل النفسى ومنهجه عنوانها « **المنهج فى التحليل النفسى ومذهب فرويد** » ، وكان ذلك سنة ١٩٣٦ . وقد ناقش دالبييز مفاهيم التحليل النفسى وعرضها عرضا رائعا فى عمق ووضوح أعترف انه قلما أتيح لواحد منا ، أعنى المشتغلين بالتحليل النفسى ، أن يبلغ مستواه . وازداد اقبال الفلاسفة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على دراسة التحليل النفسى ، فرأينا سارتر يناقشه فى « **الوجود والعدم** » وقبل ذلك فى « **نظرية فى الانفعال** » ، اما الفيلسوف الفرنسى الراحل « **مرلوبونتى** » فقد بلغ الذروة فى رسالته « **فنومنولوجية الادراك الحسى** » من حيث التنسيق بين الفكر الفنومونولوجى والفكر التحليلى النفسى وكذلك قضايا الجشطلت ، اى بين الميتافيزيقا (الهوسرلية) وقضايا الخبرة الاكلينيكية **العملية والعلمية** فى التحليل النفسى وعلم النفس الأكاديمى . ولا يظنن القارىء أن « مرلو بونتى » هبط من علياء الميتافيزيقا الى أرض التحليل النفسى ، بل الأمر على العكس : **فقد ارتفع بقضايا التحليل النفسى الى جدل المنهج الفنومنولوجى وثراء فلسفته** . ولا يسع أى محلل نفسى الا أن ينظر الى هذا الفيلسوف النابغة فى اعجاب وتقدير . واتصل اقبال الفلاسفة على دراسة قضايا التحليل النفسى فرأينا الفيلسوف الفرنسى البروفسور « **جان اپوليت** » يعقد فصولا مقارنة بين التحليل النفسى وفلسفة هيجل فى « **فنومنولوجيا الروح** » ، ثم أستاذ الفلسفة بالسربون « **بول ريكور** » فى كتابه الرائع « **فى التفسير : بحث فى فرويد** » ثم « **ده فالهنس** » و « **فرجوت** » وغيرهم . وينبغى الاشارة الى أن الاتجاه السائد لدى هؤلاء الفلاسفة هو المناقشة الفلسفية لقضايا فن طبى على أعلى مستويات الفكر الميتافيزيقى كما نجده لدى **هيجل وهوسرل وهيدجر** . ومرة أخرى ليس الأمر مع هؤلاء الفلاسفة اتجاها نحو وقائع عيانية وانما هو التزود منها لاخصاب الفكر الميتافيزيقى المعاصر او كما يقولون بالفرنسية la condition Bumaine

* * *

ومن جهة أخرى فقد رأينا بعض علماء النفس والتحليل النفسى يقبلون على المنهج الفنومنولوجى يتخذونه نبراسا فى بحوثهم السيكولوجية . فهذا « **دانييل لاجاش** » المحلل النفسى وأستاذ علم النفس بالسربون يكتب رسالته للدكتوراه

تعقيب

قلما يسعد المرء بقدر ما يسعد « بخصومة » فكرية مع عالم جليل . والحق أننى اذا كان لى أن أفخر بمقالى الذى أشار اليه الأستاذ الدكتور مصطفى زيور ، لن يكون ذلك الا لسببين : أولهما انه دفع طبيبا ـ بشريا فى البداية ، ونفسيا منذ ثلاثين عاما ـ الى التصدى للدفاع عن الميتافيزيقا ضد واحد من أهلها ، وهو مظهر من أوضح مظاهر سعة الأفق ورحابة النظرة عندما يصدر عن عالم متخصص . وثانيهما انه أثار جدلا يبشر بسلسلة من المقالات فى موضوع تفتقر اليه الثقافة العربية افتقارا شديدا ، وهو العلاقة التى ازدادت توطدا بين بعض تيارات علم النفس وبين الفلسفة فى العقود الأخيرة من القرن الذى نعيش فيه .

واذا كان لى أن أعقب على مقال اليوم بشىء ، فهو أنى أرى هذه « الخصومة » الفكرية أقل حدة بكثير مما تبدو عليه لأول وهلة . ذلك لأن جميع الفلاسفة الذين أورد أستاذنا الكبير أسماءهم فى مقاله ، وان كانوا حقا من كبار الميتافيزيقيين ، ينحون فى تفكيرهم الميتافيزيقى منحى جديدا يمكن أن يوصف بأنه منفصل عن التجريد الشكلى الذى ألفته الفلسفة حين كانت تبحث فى « الوجود بما هو موجود » مثلا . ولعل الفارق بين منطق هيجل ، الذى هو منطق الواقع يتغلغل فى صميمه ويعبر عن نبضه الحى ، وبين منطق أرسطو ، الذى هو منطق شكلى تجريدى صرف ، يوضح ما كنت أعنيه حين تحدثت عن استحالة قيام الفلسفة التجريدية الخالصة بصورتها التقليدية فى عصرنا الحاضر .

وموضوعها : ((**غيرة الحب**)) ويتخذ من المنهج الفنومنولوجى أداته الرئيسية فى دراسته . والمثل يقال عن البرفسور ((**جولييت بوتونييه**)) فى رسالتها عن ((**القلق**)) . وأخيرا راينا الطبيب المحلل النفسى الفرنسى ((**جاك لاكان**)) يتخذ من الفنومنولوجية **الهيجلية** ومقولاتها مصدرا يستوحيه فى دراساته فى التحليل النفسى . ومن الرسائل الجامعية الطريفة رسالة الفيلسوف الفرنسى الماركسى **جابل** ((**الشعور الزيف**)) والتى حاول فيها عقد مقارنة بين الفكر الماركسى (غير المتزمت كما يقول) وقضايا الطب النفسى الفنومنولوجى الذى سبقت الاشارة اليه وكذلك قضايا التحليل النفسى وابراز مواضع الالتقاء بينها .

ويقودنا ذكر الماركسية الى جزء آخر من مقال الدكتور زكريا حيث يقول بصدد فلسفة هيجل وعلاقتها بالفكر الماركسى : ((**كيف أمكن اتخاذ فلسفة هيجل المثالية التأملية أساسا لحركة ثورية تنصب أهدافها على تغيير نمط علاقات الانتاج ومن ثم تغيير سائر العلاقات الاجتماعية بين البشر** (والمقصود : الماركسية) ثم يقول : ((**ان الاجابة .. معقدة عسيرة**)) . وانى أقر الدكتور زكريا على ذلك . لأنه لا يقنعنا ولا يقنع أى مؤرخ للفلسفة القول بأن انبثاق المادية الجدلية من المثالية الجدلية يرجع الى ما يطلق عليه Umspuntu أى **قلب الديالكتيك الهيجلى رأسا على عقب** (أم هل هو عقبا على رأس ؟) ثم يستطرد الدكتور زكريا بعد ذلك قائلا : ((**غير أن البحث فى الكيفية التى حدثت بها هذه الظاهرة لا يهمنا هنا بقدر ما يهمنا انها حدثت بالفعل ، وهو أمر له دلالته البالغة . فهو دليل على أمكان استخدام الفكر الفلسفى ، حتى فى أشد مظاهره تجريدا من أجل حل المشكلات العينية للمجتمع**)) .

وهنا التقى مع الدكتور زكريا . ولكنى كنت أطمع فى ان يكون التقاؤنا أكمل بحيث يشمل امكان استخدام الفكر الفلسفى فى حل مشكلات عينية فى ميادين الفكر العلمى والعملى المختلفة بالاضافة الى ميدان تنظيم المجتمع تنظيما منصفا.

ومن اجل ذلك فقد رايت ان اكتب فصولا لقراء هذه المجلة اعقد فيها مقارنات بين المذاهب الفلسفية وخاصة الفنومنولوجيا عند هيجل ثم هوسرل وبعض الفلاسفة الوجوديين من ناحية، ومن ناحية أخرى قضايا الطب النفسى والتحليل النفسى وعلم النفس ، اى بين الفلسفة وعلوم الانسان .

مصطفى زيور

ومنذ هيجل انطبعت الفلسفة كلها بهذا الطابع : عند هوسرل ببحثه فى معطيات الوعى بطريقة ((وصفية)) ـ والمنهج ((الوصفى)) فى الفينومينولوجيا هو ذاته مظهر لاتجاه الفكر الى العينية ، مع كونه ميتافيزيقيا خالصا ـ وعند برجسون بمناصرته للحدس أو العيان الحى ، فى مقابل العقل الشكلى الجامد ، وعند كاسيرر بفلسفته الرمزية التى تعمقت فى منابع الأساطير والفن وغيرهما من أشكال التجربة الانسانية الحية ، وعند هيدجر بمقولاته الانسانية التى استعاض بها عن المقولات الشكلية التقليدية ، وعند سارتر بتحليلاته العينية الحساسة المرهفة .. كل هؤلاء ممن ورد ذكرهم فى مقال أستاذنا الكبير ، يمثلون بالفعل نمطا جديدا للفيلسوف ، لا يختلف عن النمط المألوف فى الفكر اليونانى فحسب ، بل يختلف أيضا عن النمط الشائع فى المذاهب العقلانية الحديثة من ديكارت الى كانت .

اترانى بذلك قد خففت من حدة هذه ((الخصومة)) الفكرية التى أكدها أستاذنا الدكتور زيور ؟ اننى على أية حال ، لست متحمسا للقضاء على أسباب خصومة فكرية ستكون نتيجتها ، بالنسبة الى قراء ((الفكر المعاصر)) مزيدا من ((الخصوبة)) الفكرية فى الأبحاث المرتقبة لهذا العالم الجليل .

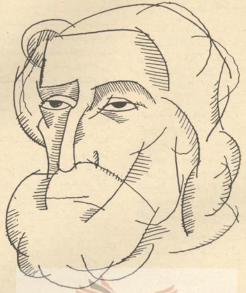
رئيس التحرير

جاستون باشلار والعناصر الأربعة

د. سامية أحمد أسعد

من هو جاستون باشلار ؟

جاستون باشلار فيلسوف فرنسى ولد فى بار – سور – أوب فى السابع والعشرين من يونيو عام ١٨٨٤ ، ومات فى باريس فى السادس عشر من اكتوبر عام ١٩٦٢ . ينحدر باشلار من أسرة من الفلاحين . أما أبوه فقد كان اسكافيا . لكن الابن أتم دراسته الثانوية ، وعمل موظفا فى ادارة البريد ، ومارس عمله فى الريف فى باريس تارة ، ولم يتوقف لحظة واحدة عن متابعة دراسته ، ساهرا الليالى بعد فراغه من عمله اليومى . ولقد تحدث باشلار عن هذه الأمسيات التى قضاها بين العمل والتأمل فى « شعلة شمعة » (١٩٦١) ، آخر كتاب نشره قبل وفاته . بعد الحرب ، عمل باشلار بالتعليم الثانوى مدرسا للكيمياء والطبيعة ، وتزوج ، وسرعان ما ترمل ، فعاش مع ابنته سوزان التى تولى تربيتها . وواصل دراسته ، وتدرج فى الوظائف الجامعية : حصل على أجريجاسيون الفلسفة عام ١٩٢٢ ودكتوراه الآداب عام ١٩٢٧ . وموضوع تلك الرسالة والطريقة التى عولج بها يدلان على المكانة التى احتلها باشلار فيما بعد بين الفلاسفة المعاصرين . بعد ذلك بقليل ، نشر باشلار بحثا عن المعرفة



وتناولها من الناحيتين الفلسفية والعلمية . وبظهور هذا البحث ظهر ، كما يقول ج . كانجلهيم ، « فى دائرة الفلسفة الفرنسية ، أسلوب غريب ، أسلوب فلسفى ريفى ، نضج فى العمل المنعزل ، بعيدا عن النماذج الأكاديمية الجامعية » . وتلت هذا البحث دراسة عن النظرية النسبية بوصفها « منهجا للاكتشاف التدريجى » ، دراسة تم بها الانتقال من « التعليم الواقعى الى التعليم النسبى » .

ودخل باشلار الجامعة . وعين أستاذا للفلسفة بكلية آداب ديجون عام ١٩٣٠ . وظل فى منصبه هذا عشر سنوات. وشغل كرسى فلسفة العلوم فى السوربون فيما بين ١٩٤٠ و ١٩٥٥ . ثم تولى ادارة معهد تاريخ العلوم ، وانتخب عضوا فى أكاديمية العلوم السياسية والأخلاقية ، وفاز ، عام ١٩٦١ ، بالجائزة القومية الكبرى فى الآداب .

* * *

ميدان جديد للغاية

حاول باشلار فى أول الأمر أن يدخل فى فلسفة العلوم الأفكار المستحدثة في عالم الكيمياء ، ثم انتقل الى ميدان جديد للغاية ، ألا وهو **تحليل الأعمال الأدبية تحليلا نفسيا .** ونظر الى دراسة هذه الأعمال على أنها شرح وتفسير لموضوعات العمل الأدبى ، أو عرض لصداها فى تأمل القارىء الفيلسوف . وسرعان ما انتقل باشلار الى نوع آخر من الدراسة ، دراسة الفكر العلمى وتطوره دراسة أثرية نفسية . وهنا بدأت تتضح أهمية العناصر الأربعة ـ الماء والنار والهواء والأرض ـ عند باشلار .

نشر مؤلفنا بعد ذلك كتابا له أهمية خاصة فى مجالى الفلسفة وتاريخ العلوم وعنوانه **« تكوين الفكر العلمى : اسهام فى تحليل المعرفة الموضوعية تحليلا نفسيا » .** ودرس فيه بعض الأفكار التى صارت بالية اليوم وان كانت العلوم قد عاشت عليها طوال القرنين السابع والثامن عشر. جاءت بعد ذلك ، فيما بين ١٩٣٨ و ١٩٤٨ ، سلسلة تناول فيها باشلار دراسة العناصر المشار اليها سلفا من خلال أعمال الكتاب والشعراء . ولقد وصلت هذه السلسلة بين باشلار الفيلسوف وكثيرين ممن لا ينتمون الى عالم الفلسفة والفلاسفة . وهى مكونة من : **«تحليل النار تحليلا نفسيا»** ، و **« الماء والأحلام »** ، و **« الهواء والأحلام »** ، و **« الأرض وأحلام الراحة »** ، و **« الأرض وأحلام الارادة »** .

هذه المؤلفات والمحاضرات التى القاها باشلار فى السوربون وحضرها الى جانب الطلبة ، عدد كبير من الكتاب والفنانين المرموقين ، جعلت لباشلار تأثيرا قويا تخطى نطاق الجامعة واطارها . ولقد ربط المؤلف بين دراسة الأحلام التلقائية التى ينشأ عنها العمل الأدبى و « **ديالكتيكية الزمان** » و « **شاعرية الحلم** » و « **شاعرية المكان** » ، ووصل الى تأمل واسع عالى ، دون أن يفقد شيئا من قدرته على النقد النافذ الحذر .

ربط باشلار ، فى دراسته للعناصر ، التى يقتصر عليها حديثنا اليوم ، بين الفلسفة من ناحية والأدب — والشعر بصفة خاصة — والنقد من ناحية أخرى . وعندما نقل الفيلسوف أفكاره الى عالم الأدب عمل على البحث عن أدق دقائق حلم الانسان بالعناصر ، ذلك الحلم الذى يصاحب كل حياة واعية وتعبر عنه تلقائيا فى مؤلفات الشعراء بالذات. هجر « **محور الموضوعية** » الذى دارت حوله مؤلفاته فى ميدان فلسفة العلوم ، واستبعد بقايا الذاتية — وغالبا ما تكون لا شعورية — التى تتزاحم حول ذلك المحور ، ثم انتقل الى « **محور الذاتية** » الذى تتجمع حوله ، فى الحلم ، مختلف أنواع التقييم البدائى السابق للمفاهيم الفلسفية . **ومعنى هذا أن باشلار أدرك أنه على الفيلسوف أن يجمع بين الشعر والعلم ، بالرغم من تناقضهما ، ويجعل من كل منهما شيئا مكملا للآخر** . وتحليل الخيال تحليلا نفسيا — وهذا هو الاكتشاف الجوهرى الذى توصل اليه باشلار — لا يمكن أن يكون الا « **ماديا** » ، لا يمكن أن يكون الا دراسة سيكولوجية طبيعية تتجمع فيها القيم ، تلقائيا ، حول العناصر الأربعة .

الأسس اللاشعورية لحياة الفكر

بدأ باشلار بدراسة النار كما يراها اللاشعور ، ونظر الى مختلف المواقف التلقائية على أنها مركبات (وهو مايسمى فى علم النفس بالعقد) : **مركب پروميثيوس** ، ويصور الاحترام الذى يفرضه المجتمع ، ذلك المجتمع الذى يحرم على الطفل الاقتراب من النار ؛ **ومركب امپيدوكل** (أنبادقليس) الذى يوجه الحلم نحو الالتحام بالشعلة الهدامة ، رمز الحياة والموت ؛ **ومركب نوڤاليس** الخاص بأصل النار ومصدرها . وهنا تظهر النار من حيث علاقتها بالنشاط الجنسى . تلك هى مجموعة الأحداث الأولى التى نشأ عنها موضوع علمى خاطىء — كيمياء النار — شغل العلماء حتى القرن التاسع عشر فحص باشلار بعد ذلك النار المشتعلة ، والكحول ، والنار بوصفها رمزا للطهر والتطهر ، ووصل ، فى نهاية المطاف ، الى فكرة أولية ، **فكرة النار التى تسكن نفوس البشر أجمعين** .

« **الماء والاحلام** » بحث فى تخيل المادة ولسوف نتحدث عنه تفصيلا بعد قليل . أما « **الهواء والأحلام** » فبحث فى تخيل الحركة . يحلل باشلار فى هذا البحث العناصر المبعثرة التى يتألف منها ما يسميه « **بالنفسية الهوائية** » التى تبدو أول ماتبدو فى الحلم بالطيران ، ذلك الحلم الذى يعد نقطة بداية لمعتقدات عدة وانطلاقات شاعرية لا تعد ولا تحصى . و « **شاعرية الأجنحة** » تمكن الفيلسوف من الوصول الى المعنى الحقيقى لظهور المخلوقات المجنحة فى الشعر ، طائرا كانت أم روحا أم ملاكا . ثم يتحدث باشلار عن الصعود والسقوط وما يحملانه من معنى أخلاقى ، ويجد فى مؤلفات « نيتشه » التى حللها من هذه الناحية تحليلا دقيقا مثالا



أخاذا للنفسية الانطلاقية . تلى ذلك مجموعة من الفصول القصيرة فيها حديث عن السماء الزرقاء ، والسحب ، والربيع كما يتخيلها الشعراء ، الخ ... وفى النهـاية ، يبين المؤلف كيف تبعث الحياة فى الذات عندما تخضع روحا وجسـدا للخيال الهوائى ، ويعرض فكرتين ختاميتين متعلقتين بهذا الموضوع : **الأولى عن الخيال الأدبى باعتباره نشاطا طبيعيا ، والثانية عن الفائدة التى يمكن أن تعود على فلسفة الحركة اذا ما تلقت دروسها من مؤلفات الشعراء .**

جمع باشلار بعد ذلك الصور والأحلام الخاصة بالأرض فى بحثين قيمين ، أولهما عما يمكن أن يسمى « **بالخيـال الخارجى** » ، والآخر عما يمكن أن يسمى «**بالخيال الداخلى**» يبدأ الكتاب الأول بدراسة عن التناقض بين الصـلابة والليونة ، دراسة تقع فى أربعة فصول . اثنان منهما عن المواد الصلبة وعملها والصور النـاتجة عنها ـ « **الارادة القاطعة والمواد الصـلبة . طابع الآلات العـدوانى » . « واستعارات الصلابة »** ـ ، واثنان آخران عن المواد اللينة التى يمكن تشكيلها : « العجين » ، والوحل بما فيه من معنى رمزى أخلاقى . فى الجزء الثانى من هذا الكتاب الأول يتحدث المؤلف عن البلور وعلاقته بالسماء . البلور نجوم أرضية أو جليـد مدفون . واللؤلؤ قطرات من النـدى . والحجر الكريم قمة هذه الصور البللورية . ويختتم الكتاب بفصل عن « سيكولوجية الجاذبية » ،هى مرحلة انتقالية بين الطيران والسقوط ، مرحلة يحاول فيها الانسان أن يقاوم الجاذبية وينهض من سقطته .

وفى البحث الثانى الخاص بالأرض يبين المؤلف كيف يحاول الخيال أن يصل الى داخل الأشياء وأعماقها ، بوصفها نهاية المطاف فى تلك الرحلة التى يقوم بها . يدرس باشلار الصور التى تذكرنا ، تحت مظهرها الهادىء الساكن ، بالمادة المضطربة . كلها تحمل معنى الحماية : البيت ، البطن ، المغارة ، « **بيت الميلاد وبيت الأحلام** » ، « **مركب يونس** »، الخ .. ويثبت أن التشخيص الذى يجمع هذه الأحلام تحت اسم واحد : النزعة اللاشعورية الى العودة الى الأم ، لا يستطيع أن يفسر التباين بين كل هذه الصور ، وان دل جميعها على العودة الى الأم . وعندما يتحدث باشلار عن « **المغارة** » صورة الهدوء المادية ، يفرق بينها وبين «**المتاهة** »، صورة الحلم النشط المضطرب .

تزخر هذه المؤلفات بالصفحات القيمة والاكتشـافات واللمحات العبقرية . وتؤلف ، فى مجموعهـا ، الأسس اللاشعورية التى تقوم عليهـا حياة الفكر . وتؤكد الدور الحاسم الذى يلعبه الحدس التلقـائى فى كافة مجـالات الأنشطة الذهنية والروحية . فضلا عن أنها تفسح مجالا واسعا متينا أمام التحليل النفسى ، اذ تعطى النشـاط الأدبى والشاعرى ، بوصفهما اكتشاف للذات وللعالم ، قيمتهما الحقة .

خيال ومادة

يستهل باشلار كتابه عن « **الماء والأحلام** » بمقـدمة سماها « **خيال ومادة** » ، وعرض فيها نظريته فى العـلاقة بين الخيال والعناصر الأربعة عامة والخيال والماء خاصة . وليسمح لنا القـارىء بعرض هذه النظرية دون التعليق عليها ، لأننا لسنا من المتخصصين فى الدراسات الفلسفية عامة .

يرى باشلار أن قوى الخيال تدور حول محورين مختلفين تماما . بعضها ينطلق أمام الجديد والتنوع والحدث المفاجىء والبعض الآخر يغوص الى أعماق الذات ، محاولا أن يجد فيها ماهو خالد أبدى . بعبارة أخـرى ، هناك نوعان من الخيال : « **خيال يبعث الحياة فى السبب الشكلى ، وآخر يبعث الحياة فى السبب المادى** . باختصار ، **هناك خيـال شكلى وخيال مادى** . تلك مفاهيم لابد منها اذا أراد المرء أن يدرس الابداع الشاعرى دراسة فلسفية كاملة . توجد الى جانب صور الأشكال ـ ولطالما ذكرها علماء النفس فى حديثهم عن الخيال ـ صور للمادة ، صور مباشرة للمادة ، يحلم بها الانسان ذاتيا ، « ماديا » ، مبعدا عنهـا الأشكال المتغيرة الزائلة . لا شك فى أن هناك مؤلفات يتضافر على العمل فيها هذان النوعان من القوى ، بل أن الفصل بينهما فصلا تاما أمر مستحيل . لكن باشلار يولى القوى المادية أهمية خاصة ، باحثا عن الصور الخافية وراء الصور الظاهرة ، عن جذور القوى المتخيلة للمادة .

يقول باشلار : « **اذا ما تأملنا المادة من زاوية العمق ، وجدنا أنها ، بالذات ، المبدأ القـادر على عدم الاكتراث**



بالشكل . فالمادة ليست مجرد عجز عن النشاط الشكلى . اذ تظل على ماهى عليه بالرغم من التغيير فى الشكل ... فضلا عن أنها قابلة للتقييم فى اتجاهين : العمق والانطلاق . اذا ما تعمقت ، بدت وكأنها سر غامض . واذا ما انطلقت ، بدت وكأنها معجزة ، قوة لا ينضب معينها» . لا يمكن التفكير اذن فى نظرية كاملة عن الخيال البشرى الا بعد دراسة الأشكال ونسبتها الى مادتها . عندئذ فقط ، يستطيع الباحث أن يدرك أن الصور نبات يحتاج الى أرض وسماء ، الى شكل ومادة . فالصور التى يعثر عليها خيال البشر تخضع لتطور بطىء عسير . ولطالما ولدت الصور ميتة لأنها لا تتلاءم حقا مع مادتها . لذا يرى فيلسوفنا أن على أى نظرية فلسفية عن الخيال أن تدرس ، أولا وقبل كل شىء ، **العلاقة بين السببية المادية والسببية الشكلية** . كما أنه من الممكن تحديد قانون خاص بالعناصر الأربعة ، قانون « يصنف » مختلف أنواع الخيال المادى . لكى يستمر الحلم بحيث يولد عملا مكتوبا ، حتى لا يكون مجرد لحظة فراغ عابرة ، لابد من أن يعطيه أى عنصر مادى مادته الخاصة ، وقانونه الخاص ، وشاعريته المميزة .

لهذا السبب كانت الفلسفات البدائية كثيرا ما تقوم بعملية اختيار حاسمة فى هذا الصدد . كانت تضيف الى مبادئها الشكلية واحدا من العناصر الأساسية الأربعة التى أصبحت بالتالى علامات تدل على أمزجة فلسفية معينة . واذا كانت هذه الفلسفات البسيطة القوى لا تزال تحتفظ بمصادر للاقناع ، فذلك يرجع الى أن المرء ، عندما يدرسها ، يعثر ثانية على قوى خيالية طبيعية للغاية . هذا ولا تزال الأمور على ما كانت عليه : « **لا يقنع المرء تماما ، فى مجال الفلسفة ، الا اذا أوحى بأحلام أساسية ، الا اذا رد الى الأفكار السبيل الى الحلم** » ، خاصة أن الحلم يخضع للعناصر الأساسية أكثر مما تخضع لها الأفكار الواضحة والصور الواعية . ويرى باشلار عامة أن سيكولوجية الانفعالات الجمالية قد تثرى بدراستها لمنطقة الحلم بالمادة ، ذلك الحلم الذى يسبق التأمل . فالمرء لا ينظر نظرة جمالية الا الى المناظر الطبيعية التى سبق له أن رآها فى الحلم . على سبيل المثال ، يستطيع الدارس أن يلحق بعنصر مادى كالنار نوعا من الحلم يحدد فلسفة حياة بأسرها . **والحديث عن جمالية النار ، وسيكولوچيتها ، بل وعن شاعريتها حديث لا يخلو من المعنى** . فمن شاعرية النار وفلسفتها يتألف ذلك التعليم المزدوج الرائع ، حيث « **تساند تعاليم الواقع ايمان القلب ، وتفسر حياة الكون حياة القلب** » . وما يقال عن النار يقال عن العناصر الأخرى . فكل منها يعتبر ، من الناحية المادية ، نظاما للاخلاص الشاعرى . وعندما يتغنى المرء باحداها ، يظن أنه يخلص لصورة بفضلها عن سواها ، فى حين يخلص ، فى الواقع ، لشعور انسانى بدائى ، لحقيقة عضوية أولى .

سيكولوجية الخيال المادى

بعد هذا العرض ، يحاول باشلار أن يطبق نظريته على مادته بعينها : الماء . **يدرس سيكولوچية الخيال المادى الخاص بالماء** ، وهو عنصر اكثر أنوثة ورتابة من النار ، عنصر يرمز الى قوى انسانية أبسط من تلك التى ترمز اليها النار . ويدرك باشلار أن مهمته تزداد صعوبة ازاء هذه البساطة . فالوثائق الشاعرية الخاصة بالماء أفقر وأقل بكثير من الوثائق الشاعرية الخاصة بالنار . كثيرا ما يتلهى الشعراء والحالمون بالماء ويتسلون به بدلا من أن يستسلموا حقا لاغرائه . فيصبح مجرد شىء يزان به المنظر الطبيعى ، لا مادة حقيقية لأحلام الحالمين . اى ان الشعراء المتغنين بالماء أقل مشاركة لواقع الطبيعة المائى من أولئك الذين يلبون نداء النار او الأرض . ويقول باشلار فى هذا الشأن : « **لكن ، اذا استطعنا أن نقنع القارىء بأن هناك تحت صور المياه السطحية ، سلسلة أخرى من الصور ، أكثر عمقا والحاحا ، فلسوف يحس لتوه ، فى تأملاته الخاصة ، بتعاطف مع هذا التعمق ؟ ويشعر بخيال المادة وهو يتفتح تحت خيال الشكل ... ويضطر الى الاعتراف بأن خيال الماء المادى نوع خاص من الخيال . ولسوف يفهم ، اذ يدرك ذلك ، أن المياه نمط لمصير معين ... مصير أساسى يحول مادة الوجود باستمرار** » . لسوف يدرك أن « **المرء لا يستحم فى نفس النهر مرتين ، لأن للكائن البشرى مصير الماء المنساب . الماء عنصر انتقالى حقا ... والكائن الذى يوهب للماء يظل يشعر بالدوار ، يموت فى كل دقيقة ، وينهار شىء من مادته على الدوام ... الموت اليومى هو موت الماء . الماء لا يكف عن الجريان والسقوط ... وآلامه لا تنتهى** » .

يدرس باشلار أول ما يدرس الصور التى لا تحسن التعبير عن المادة ، ويذكر صورا سطحية تتلاعب عند سطح العنصر المائى ، دون أن تدع للخيال وقتا للاشتغال حقا بالمادة ذاتها . يتحدث عن المياه الصافية اللامعة التى تنشأ عنها صور سهلة عابرة . ومع ذلك ، يجعلنا نشعر ، نحن

القراء ، أن هذه الصور تنتظم فيما بينها نظرا لوحدة العنصر المائى ذاته . و « **البقاء عند السطح** » يجعلنا نفهم ، كما يقول ، ثمن العمق . وبناء عليه ، يحاول المؤلف أن يحدد بعض المبادىء التى تساعد على تماسك الصور السطحية . على سبيل المثال ، « **النرجسية الفردية تدخل شيئا فشيئا فى اطار نرجسية عالمية حقا** » . وينتهى هذا الفصل من الكتاب بدراسة لبعض المثل المتعلقة بالجمال والبياض ، حيث تجد المياه العاشقة الخفيفة مادة يسهل تحليلها نفسيا .

ولا يصل المؤلف ، بصفة أكيدة ، الى « **العنصر** » بالمعنى الحقيقى للكلمة ، الى مادة الماء ، تلك التى يحلم بها المرء ماديا ، الا فى الفصل الثانى من كتابه ، حيث يدرس مؤلفات **ادجار آلن بو** . ولنتساءل معه : لماذا تأكد من أنه وصل الى « **العنصر** » **المائى** ؟ لأن المواد الأصلية التى يتلقى منها الخيال المادى تعاليمه تتعلق بازدواج عميق باق . و « تلك خاصية سيكولوجية من خواص الاستمرار بحيث يمكن النطق بما يناقضها ، على أنه قانون من قوانين الخيال : لا يمكن أن تقوم المادة التى لا يستطيع الخيال أن يحييها حياة مزدوجة بالدور السيكولوجى الذى تقوم به المادة الأصلية » . لابد اذن من «**مشاركة مزدوجة**» فى الرغبة والخوف ، فى الخير والشر ، فى الأبيض والأسود ، حتى يستوقف العنصر المادى النفس كلها . ويبين كل هذا فى تأملات بو وحلمه المزدوج أمام البحيرات والترع .

يقف باشلار بعد ذلك عند مركبين أسماهما « **مركب قارون** » و « **مركب أوفيليا** » ، ويدرسهما فى فصل واحد لأنهما يرمزان الى آخر رحلة يقوم بها الانسان وتحلله النهائى . فالاختفاء فى المياه العميقة والغياب فى الأفق البعيد التحام بالعمق واللانهائية . **هذا هو مصير الانسان . وهذا هو مصير الماء .**

سيكولوجية الخيال الحركى

تلى ذلك محاولة لدراسة مختلف التركيبات التى تجمع بين الماء الخيالى وبعض العناصر الأخرى . ويتضح للمؤلف أن هناك أشكالا شاعرية تتغذى على مادتين فى آن واحد : يبدو أن كل عنصر يبحث فى أحلام معينة عن الزواج أو الصراع ، عن مغامرات تثيره أو تهدئه . ويظهر الماء فى بعض الأحلام على أنه عنصر أساسى فى بعض عمليات المزج والاختلاط ، خاصة اختلاط الأرض بالماء . ويبين باشلار كيف أن الماء قابل للالتحام بالعناصر الأخرى ، لكنه لا ينسى أن النموذج الحقيقى لهذه التركيبات هو ، بالنسبة للخيال المادى ، المركب المكون من الأرض والماء .

و « **اذ نفهم أن أى تركيب يعنى الزواج ـ بالنسبة للاشعور ـ نستطيع أن نتحدث عن طابع الماء ، ويكاد يكون أنثويا دائما . انه طابع ينسبه الى الماء كل من الخيال الساذج والخيال الشاعرى** » . ومن هنا نشأت فكرة « الأمومة » المتعلقة بالمياه العميقة . فالمياه تنبت الحب ، وتنطلق فى الينابيع . المياه مادة تولد وتكبر فى كل مكان ، والنبع ميلاد دائم مستمر . وتلك صور تولد أحلاما عديدة لا تنتهى ، تلك صور مشبعة بنوع من الميثولوجيا لا يزال يغذى مؤلفات الشعراء بطريقة طبيعية جدا . وترتبط بالماء قيمة كبرى من قيم الخيال الانسانى : **انه رمز للطهر والنقاء.** والحديث عن الماء الصافى الرقراق حديث ذو معنى . ومن ثم كان اعتراف علماء الميثولوجيا بأفضلية الماء العذب على الماء المالح .

الفصل الأخير من « **الماء والأحلام** » يتناول سيكولوجية الماء من نواح متباينة تماما . **لا يدرس المؤلف فيه الخيال المادى بمعنى الكلمة** ، بل **يدرس الخيال الحركى** . عندما تزداد المياه عنفا ، يستولى عليها نوع خاص من الغضب . بعبارة أخرى ، يتقبل الماء بسهولة بعض صفات سيكولوجية لنوع خاص من الغضب سرعان ما يتباهى الانسان بالسيطرة عليه وقمعه . ينشأ ، آنذاك ، نزاع تتصارع فيه قوى الشر بين الانسان والموج . ويتغير جنس المياه . **تتحول من الأنوثة الى الذكورة** . وفى مكان آخر ، يبين لنا المؤلف أن الرغبة فى الهجوم والانتقام تسيطر على السابح فى الماء .

وفى النهاية ، يحاول باشلار أن يثبت أن أصوات المياه ليست أصواتا استعارية بمعنى الكلمة لأن لغة المياه شاعرية مباشرة . الأنهار والترع تعبر بأمانة غريبة عن المناظر الطبيعية الصامتة . وخرير المياه علم الطير والانسان الغناء والكلام . أى أن المؤلف يحاول ، باختصار ، أن يثبت أن هناك « **استمرارا بين كلمة الماء وكلمة الانسان** » .

« **الماء اذن كائن كامل له جسد وروح وصوت . ولربما كان أكثر من أى عنصر آخر فى حقيقة الشاعرية الكاملة** » .

وقبل أن يختتم باشلار مقدمة كتابه ، يطرح سؤالا هاما : لماذا اختار أمثلة بالذات ، أغلبها مأخوذ عن الشعر والشعراء ؛ ويجيب قائلا : « لأنى أرى أن أية دراسة

سيكولوجية للخيال لا يمكن أن تتضح « حاليا » الا اذا ألقت الضوء عليها القصائد التي أوحت بها . **فالخيال لا يعني – كما قد يوحي به أصل الكلمة – القدرة على ايجاد صور للواقع . انه يعني القدرة على ايجاد صور تتخطى الواقع وتتغنى به** » . ويسوق باشلار سببا آخر ، بالغ الأهمية في نظرنا اذ يتعلق بالنقد الأدبي عامة . لقد اختار أمثلته من بين الأعمال الأدبية لأنه يتطلع الى ايجاد أدوات يجدد بها النقد الأدبي . ومن ثم كانت محاولته لادخال **«المركب الثقافي»** في الدراسات الأدبية والنفسية . يقصد باشلار بالمركب الثقافي **« مجموعة من المواقف اللاواعية التي تسيطر على التفكير ذاته »** . مثال ذلك بعض صور يفضلها الانسان ويظن أنه استمدها من رؤياه للعالم في حين لا تعدو أن تكون انعكاسات نفس غامضة . **والمركب الثقافي الجيد يحيي التقاليد ويعيد اليها الشباب ، أما المركب الثقافي السيء فلا يعدو أن يكون عادة مدرسية يتخذها كاتب لا خيال له .**

فكرة المركبات الثقافية

جاءت المركبات الثقافية لتدعم مركبات أعمق سبق أن كشف عنها التحليل النفسي . لابد اذن من « أن يصاحب النقد الأدبي الذي لا يريد أن يكتفي باحصاء الصور نقدا سيكولوجيا يعيش طابع الخيال الحركي مرة أخرى ، ويربط بين المركبات الأصلية والمركبات الثقافية» . هذا هو السبيل الوحيد الى قياس القوى الخالقة للشعر في الأعمال الأدبية . هذا ولم يتردد باشلار لحظة في اطلاق أسماء جديدة على المركبات الثقافية ، أسماء يرى الانسان المثقف في الحال ما الذي تشير اليه ، ولا يفهمها الانسان الذي يعيش بمنأى عن الكتب .

ويقول باشلار في النهاية : **« اذا كانت تحليلاتنا صحيحة ، فلابد لها ، على ما نظن ، أن تساعد على الانتقال من سيكولوجية الحلم العادي الى سيكولوجية الحلم الأدبي ، وهو حلم غريب يكتب ، ويتماسك اذ يكتب ، ... ويتخطى الحلم الأصلي ، وان كان يظل مخلصا له »** .

من النظرية الى التطبيق

من بين الكتاب الذين وقف باشلار عندهم طويلا ، وحاول أن يطبق على مؤلفاتهم نظريته في النقد الأدبي – تلك النظرية التي سبق أن قلنا أنها تقوم أساسا على دراسة الخيال المادي – القصصي الأمريكي المعروف **ادجار آلن بو** . يبدأ باشلار فيقرر أن خيال بو الشاعر العبقري يتميز بصفة نادرة هي الوحدة ، وحدة قلما نقابلها عند الأدباء والشعراء ، وان حجبتها أحيانا بعض الأبنية الذهنية . لقد سبق **ماري بونابرت** أن حللت شعر بو وقصصه تحليلا عميقا ، واكتشفت السبب السيكولوجي للوحدة التي تربط بين هذه المؤلفات ، وأثبتت أنها ترجع الى الوفاء لذكرى حية لا تموت . لكن باشلار يكتشف ، الى جانب هذه الوحدة اللاشعورية ، وحدة من نوع آخر ، وحدة بين وسائل التعبير تضفي على مؤلفات بو رتابة لا تخلو من العبقرية .

وتلك ميزة تنفرد بها الأعمال الأدبية الكبرى : اذ تجد فيها الدراسة السيكولوجية بؤرة خافية ، ويجد فيها النقد الأدبي تعبيرا مبتكرا . لذا ، حاول باشلار أن يثبت أن وحدة الخيال عند بو تكمن في مادة بعينها ، الماء ، أو بالأحرى ، نوع خاص من الماء ، ماء ثقيل ، أكثر عمقا ونوما من كل المياه النائمة ، من كل المياه الميتة ، من كل المياه العميقة التي توجد في الطبيعة . باختصار ، **الماء هو المادة الأم بالنسبة لخيال بو** . ومصير الصور الناشئة عنه هو بالضبط مصير الحلم الرئيسي الذي يراود المؤلف ، الحلم بالموت . وبالفعل، تسيطر على شاعرية بو صورة الأم الميتة ، صورة أحياها موت كل من أحبهن بو بعد أمه . جدد الموت الصورة الأولى، وبعث الحياة في الآلام الأولى ، تلك الآلام التي تركت بصماتها ، الى الأبد ، على نفس اليتيم المسكين . اذ أراد بو أن يصف الحياة ، فوصف الموت .

وكذا الحال بالنسبة للمناظر الطبيعية التي تخيلها ، اذ يحدد معالمها حلم أساسي لا ينى عن رؤية الأم الميتة . الماء يبدو لخيال بو صافيا رائعا في البداية ، لكن سرعان ما تفشاه العكارة . انه ماء قدر له أن يبتلع الألم الأسود القاتم . كل



ماء جاء مصيره الابطاء والثقل . وكل ماء حى يوشك أن يموت . قد يبدو لأول وهلة أن شعر پو يحتوى على تلك الألوان المتباينة من المياه التى تغنى بها الشعراء . لكن القارىء يستطيع أن يتبين عنده نوعين من المياه : **مياه الفرح ، ومياه الألم** . ومع ذلك فالذكرى واحدة . المياه الثقيلة لا تتحول أبدا الى مياه خفيفة ، والمياه العكرة القاتمة لا تصفو أبدا . وقصة الماء عند پو مآلها دائما الموت. يبدأ الحلم أحيانا أمام الماء الصافى ، بانعكاساته الهائلة ، وخريره الموسيقى الرائق . لكنه ينتهى دائما الى ماء حزين قاتم ، ماء يبعث بهمسات غريبة . **عندما يحلم پو بجوار الماء ، لعثر مرة أخرى على موتاه ، ويموت الحلم هو الآخر وكأنه عالم غمره الطوفان .**

يتابع باشلار بعد ذلك تفاصيل حياة المياه التى يتخيلها پو . فيتضح له ، منذ البداية ، أن پو يحب « **ماء عنصريا** » ، يحقق الحلم الخلاق المبدع لأنه يمتلك ما يمكن أن يسمى بـ « **الانعكاس المطلق** » . عندما تعكس البحيرة صورة السماء ، تخلق السماء مرة أخرى . والماء الصافى سماء مقلوبة تحيا فيها الكواكب حياة جديدة . ومن ثم كانت تلك الصورة ، صورة « **الجزيرة - النجمة** » ، نتيجة لتأملات پو على حافة البحيرات . انها نجمة سائلة تحبسها البحيرة وقد تكون جزيرة من جزر السماء . وعندما يتقابل كل من الماء والسماء ، يضفى الحلم على الماء معنى الوطن البعيد ، ابعد الأوطان ، الوطن السماوى . **هكذا تعكس المياه الأشياء والعالم . كما أنها تعكس صورة الحالمين وتقحمهم فى تجربة جديدة** . هذا ويضفى الماء على العالم الذى نخلقه ، عامة ، جلالا أفلاطونيا ، وطابعا شخصيا : « **عندما ينعكس العالم فى هذه المرآة الصافية ، يعتبر هذا العالم رؤياى أنا ، وأحس شيئا فشيئا أننى أصنع ما أراه وحدى ، ما أراه من وجهة نظرى** » . ولقد عرف پو ثمن هذه الرؤيا المنعزلة عندما قال فى « جزيرة الساحرة » : « زاد الاهتمام الذى تأملت به سماء أكثر من بحيرة صافية ... ادراكى أننى تأملت هذه البحيرات وحدى » .

أساليب القراءة الجديدة

تنحصر مهمة باشلار الناقد ، أساسا ، فى القراءة . يقول فى هذا الشأن : « هناك طريقتان لقراءة مثل هذه النصوص (مؤلفات پو) : نستطيع أن نقرأها ، متبعين التجربة الايجابية والفكر الايجابى ، محاولين أن نذكر ، من بين المناظر الطبيعية التى عرفناها فى حياتنا ، منظرا نعيش فيه ونفكر كما يفعل الراوى . لكن ، اذا ماراعينا مثل هذه المبادىء فى القراءة ، بدا النص من الفقر بحيث يصعب مواصلة قراءته حتى النهاية . كما يمكن أن تصاحب قراءة مثل هذه النصوص محاولة للتعاطف مع الحلم الخلاق ، محاولة للوصول الى لب الابداع الأدبى ، والاتصال ، عن طريق اللاشعور ، برغبة الشاعر فى الخلق . واذا ما رد الوصف الى **وظيفته الذاتية ، وتحرر من الواقعية الجامدة** ، أعطى القارىء رؤيا أخرى للعالم ، رؤيا لعالم آخر » . **يدل هذا القول على أن باشلار قد وعى قيمة أساليب القراءة الجديدة التى جاءت بها مجموعة المدارس السيكولوجية . حالما يستعين المرء ، عند قراءته للأعمال الأدبية ، بوسائل التحليل الجديدة هذه ، يشارك فى عمليات متعددة من عمليات الابداع الفنى ، ويتقبل الصور البعيدة ، ويطلق العنان لخياله . يعوق النقد الأدبى الكلاسيكى مثل هذا الانطلاق .** واذ يزعم انه قادر على المعرفة السيكولوجية الغريزية التى لا يتعلمها الناقد بل يصل اليها بالحدس البحث ، يرجع



الأعمال الأدبية الى تجربة بالية متكررة ، الى تجربة **« مغلقة »** . أى انه ينسى او يتناسى ، بكل بساطة ، وظيفة الشعر ، الا وهى اعطاء شكل جديد لعالم لا وجود له ، من وجهة نظر الشعر ، الا اذا تخيله الناقد من جديد .

ما هو مصير الماء فى شعر پو ؟ انه مصير يعمق الماء ويثقله بالألم الانسانى . المياه مصيرها الى اللون القاتم العكر . انها توشك أن تبتلع الظل ، ماديا . يبدأ باشلار بالبحيرات المشمسة ، ويرى كيف يغشاها الظل ويعمل فيها ، أحد جانبى جزيرة «الساحرة» التى تخيلها پو يظل صافيا منيرا ، بفضل **« شلال رائع ، مذهب ، أرجوانى ، تلفظه ينابيع السماء الغربية »** . فى حين يغمر الجانب الآخر ظل قاتم ، ظل حقيقى مادى لا يلقى به ستار الأشجار الحاجبة للسماء ، منذ تلك اللحظة ، **حل شعر المادة محل شعر الشكل واللون ، وبدأ الحلم بالمادة . أصبح الليل مادة ، شأنه فى ذلك شأن الماء** . أو ، بعبارة أخرى ، أوشكت مادة الليل أن تختلط بالمادة السائلة . ويلعب الماء فى عملية الاختلاط هذه دورا ايجابيا ، اذ يبتلع الظل والليل والظلمة ، وكأنهم شراب أسود قاتم . ليست هذه الصورة بالصورة المبتكرة ، لكنها تتميز بطابعها اللاشعورى العميق . بصفة عامة ، عندما نلتقى بصور البحيرات القاتمة فى مؤلفات پو ، لا ينبغى أن ننظر اليها على أنها صور مدروسة لنهر الجحيم . كما أنها لا تحمل أثرا لمركب لثقاف سهل . انها نابعة من عالم الصور البدائية الأولى . انها تسير وفقا لمبادىء الحلم المادى . انها صور لمياه أدت وظيفة سيكولوجية أساسية : **ابتلاع الظل ، ودفن ما يموت فينا ، كل يوم .**

لذا كان فى مياه پو دعوة الى الموت ، الى موت من نوع خاص يعيدنا الى مرفأ عنصرى ، الى بطن الماء الأم . ومن ثم كان استسلام پو لنوع من **« الانتحار الدائم »** ، تمضى كل ساعة فيه **« وكأنها دمع حى يلحق بماء الندم »** .

لقد سبق أن قلنا أن موت الأم ، والنسوة اللائى أحبهن پو بعد أمه وأخلص لهن دمغ حياته اللاشعورية الى الأبد . وهذا يفسر لماذا يبدو كل ما ينساب ويسيل فى غموض وألم فى مؤلفات پو ، وكأنه دم لعين يحمل معنى الموت فى جريانه . **للدم اذن معنى شاعرى ، معنى يحمل سمة الألم لأن الدم لا يحظى بالسعادة أبدا** . والماء كما تخيله شاعرنا دم الأرض وحياتها . فهو الذى يجر المنظر الطبيعى الى مصيره المحتوم . وهو الذى يبعث الحزن فى الجمال ، ويحوله الى سبب للموت . **تلك هى قصة كل من المرأة ، والوادى ، والماء . يجب أن يصبح الوادى الجميل الشاب الصافى اطارا للموت ، اطارا لموت متميز عن غيره** . وموت الماء والوادى كما تخيله پو لا يمت بصلة الى ذلك الخريف الرومانتيكى ، حيث تصفر أوراق الشجر . **انه موت صبغته ألوان الحياة ، موت تتحول فيه أوراق الشجر من الأخضر الفاتح الى الأخضر القاتم فحسب .**

الماء الخيالى يفرض اذن صيرورته على عالم پو الشاعر . لابد الآن ، كما يقول باشلار ، من العثور على جوهر هذا الماء الميت . تتلخص القضية فيما يلى : المياه الساكنة تذكرنا بالموتى لأن المياه الميتة مياه نائمة . بالفعل ، تقول لنا الدراسات الجديدة للاشعور أن لا شعورنا ينظر الى الموتى على أنهم نيام ، طالما ظلوا بيننا . لكنهم يغيبون عنا بعد الخباز . ولا يستيقظون الا عندما يتيح لنا النوم فرصة لحلم أعمق من الذكرى . والبحيرة ذات المياه النائمة رمز لهذا النوم الذى تهدهده الذكرى ولا يود المرء أن يفيق منه ، وهنا نصل الى لب المأساة التى عاشها پو وعبر عنها فى هذا الشعار :

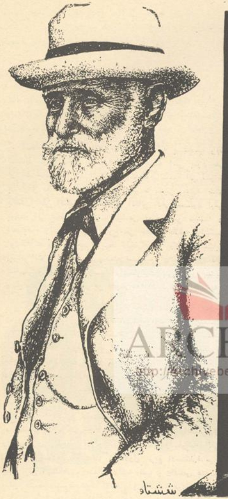
« لم أستطع الحب حيث مزج
الموت انفاسه بانفاس الجمال ... »

جوهر عملية الابداع الفنى

ما تلك الا نظرة خاطفة الى منهج جديد فى النقد الأدبى ، منهج ساحر أخاذ يثرى به العمل الأدبى بدلا من أن يفقد قيمته . **لقد اثبت باشلار ان العلوم التى ظهرت فى القرن العشرين يمكن ان تعود بفائدة جمة على النقد والأدب معا اذا ما أحسن استعمالها** . أثبت أن العلوم الانسانية مترابطة ترابطا وثيقا لا فصل بين عناصره . وعندما اعتمد فى نقده للأعمال الأدبية ، على الخيال ، دخل الى لب عملية الابداع الفنى ، موليا ظهره لتلك الثرثرة التى عودنا عليها نقاد القرن الماضى . لكن تجربة باشلار ظلت ـ وأغلب الظن أنها ستظل ـ تجربة فردية . لا يحظى كل النقاد أو حتى غالبيتهم بذكاء باشلار ، وعلمه الواسع ، وثقافته المتنوعة . صحيح أنه لا يعتمد الا على القراءة ، كما يقول ، لكنها قراءة **« عميقة »** صبغها بشخصيته الساحرة الفريدة ، تلك الشخصية التى جعلت البعض يطالب بتحليل مؤلفات باشلار الناقد تحليلا نفسيا ...

سامية أحمد أسعد

نظرية الأنماط عند بافلوف



« لا أظن أحدا برز فى ميدان من ميادين العلوم الطبيعية مثلما برز بافلوف فى ميدان الفسيولوجيا »

برجز
عالم الفسيولوجيا البريطانى

شوقى جلال



الخاصية المميزة للكائن الحي هي أنه **يستجيب وفقا** لنشاط نوعى محدد للمنبهات الخارجية التى يكون على ارتباط جاهز بها منذ الولادة ، وكذلك بالنسبة الى مثيرات يدخل فى علاقة معها أثناء حياته وهو ما يسمى بعبارة اخرى **بالقدرة على التكيف** . فسلوك الكائن الحي سلوك نوعى يهدف الى تحقيق التكيف المتكامل بينه وبين بيئته فى النهاية . ولكن يتباين كل نوع على حدة فى علاقته بالبيئة أو سلوكه وتعامله مع الوسط الخارجي ، وكذلك تتباين أفراد النوع الواحد بحيث نستطيع أن نقول ان لكل شخصيته أى صفاته وسماته السلوكية التى تمايز بينه وبين سواه بغض النظر عن فطرية هذا السلوك أو اكتسابه.

ولقد قام الانسان بمحاولات عديدة على مدى التاريخ تهدف الى تصنيف سلوك الانسان لمجموعات محددة يتمثل فى كل منها مجموعة من الخصائص التى تكشف عن سمات سلوكية خاصة . ونستطيع ان نقول ان مثل هذه المحاولة قديمة قدم الانسان العاقل نفسه ، ولكن اقدم محاولة عرفها الانسان لتصنيف الانسان سلوكيا الى مجموعات أو أنماط هى محاولة الطبيب الاغريقى **أبوقراط** . فقد استطاع هذا العبقرى الاغريقى أن يحدد معالم القسمات الرئيسية لأنماط السلوك البشرى حيث قال بما أسماه بالأمزجة الأربعة : **الدموى والصفراوى والسوداوى والبلغمى** . وحدد الخصائص السلوكية التى تميز كل نمط على حده . **فالأول** سريع الاستثارة مرح يميل الى النشاط ، متفائل ولكنه قلب ؛ **والثانى** عنيد صلب عنيف ونشيط ثابت الانفعال ؛ والثالث قوى الانفعال منطو ينزع الى التأمل والتخيل مكتئب ومتشائم ؛ **أما الرابع** فانه يميل الى السطحية والخمول والبلادة والشره . وقد قدر لرأى « أبوقراط » هذا أن يعيش قرونا طويلة ويرسخ فى عقول الناس ويستخدم هاديا فى مجال الحياة العملية . وقد افاد فى تصنيف الانسان الى هذه الأنماط الأربعة **وكاد أن يصبح مسلمة آمن بها الاغريق قديما ونقلها عنهم العرب وآمنوا بها كذلك** . وعاش هذا التقسيم حتى مابعد عصر النهضة .

ومع النهضة العلمية وبداية نشوء علم مستقل للدراسات النفسية وتقدم المنهج العلمى للبحث بدأت تظهر محاولات أخرى لتصنيف السلوك ورده الى أنماط محددة . وعرف العلم الحديث عديدا من المحاولات التى اهتدت بمناهج متباينة بغية الوصول الى تصنيف شامل للسلوك أو الشخصية . وعرفت اسماء أخرى عديدة بعد أن كان أبو قراط وحيد هذا المجال بغير منازع . فهناك **يونج** الذى قسم الانسان سلوكيا الى نمطين : **المنطوى والمنبسط** ، ثم قال بحالات وسطية بين كل نمط من هذين ، وحدد الخصائص السلوكية لكل منهما . وهناك كذلك **ارنست كرتشمر** وهو طبيب نفسى ألمانى ومؤلف كتاب **« الفيزياء والشخصية »** . وقد لاقى تصنيف كرتشمر رواجا كبيرا بين الأطباء النفسيين على وجه الخصوص . ولقد كانت هذه المحاولات تنتقد المنهج العلمى فى دراستها وتصنيفها لأنماط السلوك . فهى عند « أبوقراط » محاولة تأملية صرفة تعتمد على الملاحظة فقط . وهى عند كرتشمر تهمل جانب الاكتساب وأثر البيئة حيث يرى الأنماط وراثية وولادية وتكوينية فطر عليها الانسان ولا أثر للبيئة فيها .

سمولنسكى : مقالات فى الفسيولوجيا المرضية للنشاط العصبى الراقى – طبعة موسكو (١٩٥٤) – ص ٢٢١ .

فضلا عن أنه قصر تصنيفه على الحالات العيادية . لذلك يقول بافلوف فى هذا الصدد : **« لابد وأن ننظر الى تصنيف كرتشمر على أنه تصنيف خاطىء أو غير واف . ذلك لأنه عثر على أنماطه هذه داخل العيادة أى بين المرضى . ولكن أليس ثمة أناس أسوياء تماما ؟ ولماذا كتب على الناس أن يحملوا بالضرورة أمراضا عقلية وعصبية منذ حياتهم الجنينية ؟ »** .

بافلوف : المؤلفات المختارة ص ٢٤٠ .

وكانت كل هذه الدراسات أيضا منصبة على دراسة السلوك الانسانى فقط وكشف أنماط السلوك بين البشر ولم تربط فى ذلك بين الانسان والحيوان . وكانت أهم محاولة حديثة فى هذا المجال هى محاولة العالم الفسيولوجى **ايفان بتروفيتش بافلوف** . وهى محاولة جديرة بالدراسة والاهتمام حيث هدفت الى دراسة الأنماط السلوكية دراسة ارتقائية على الحيوانات الراقية ثم الانسان مع مراعاة الفوارق التطورية بين النوعين . وقامت دراسته على أساس علمى تجريبى بحيث نستطيع أن نقول **ان بافلوف وضع علم النفس على بداية طريق علمى فى دراسة الأنماط السلوكية** .

منهج فسيولوجي جديد

ان بافلوف أولا وقبل كل شىء عالم فسيولوجى ، وعلى يديه قفز هذا العلم قفزات واسعة الى الأمام **وقدم منهجه الجديد فى دراسة الفسيولوجيا بحيث يؤرخ البعض علم الفسيولوجيا ويقسمه الى مرحلتين ما قبل بافلوف وما بعده** . وكشف بافلوف من خلال دراساته الفسيولوجية من أوجه التداخل بين الفسيولوجيا

والدراسات النفسية . وقد كرس شطرا كبيرا من حياته العلمية لدراسة السلوك الحيواني أو ما أسماه هو بالاجزاء العليا للجهاز العصبي المركزي . وكانت له نظريته الخاصة في دراسته هذه ، والتي أسماها **بالنيوريزم** ، ويعني بها التنظيم العصبي **للسلوك أو هيمنة** الجهاز العصبي على كل مظاهر السلوك . ومن هنا كان يحاول دائما أن يفهم السلوك على هدى هذه النظرة المبدئية عنده . وهو يرى دراسة الجهاز العصبي شرطا أساسيا للكشف عن الفوارق الفردية في السلوك وخاصة النصفين الكرويين للدماغ . **والذي لا شك فيه عند بافلوف ومدرسته أن الخصائص الفردية المتنوعة التي يتسم بها نشاط النصفين الكرويين للدماغ هي المسئولة أساسا عن القسمات الفردية لوظائف الكائن العضوي الحي .**

لم يكن لدينا أول الأمر أدنى فكرة عن حدود التحمل لمخ أي من الحيوانات التي شرعنا نجري عليها تجاربنا أو بعبارة أخرى الحيوانات التي بدأنا نلقي على أجهزتها العصبية مهاما معينة للقيام بها .

وأدى ذلك الى حدوث اضطرابات مزمنة في بعض الحالات للنشاط السوي للنصفين الكرويين . وأنا هنا أشير فقط الى الاضطرابات الوظيفية من حيث الطابع أو المنشأ وليس الى الاضطرابات الناجمة عن اصابات جراحية . وقد شفيت بعض هذه الحيوانات من هذه الاضطرابات تدريجيا بفعل الراحة وحدها ؛ وذلك حين تتوقف التجارب المسببة للاضطراب . وفي حالات أخرى تأكد استمرار هذه الاضطرابات بحيث كان الأمر يتطلب اتخاذ اجراءات علاجية خاصة . وهنا تحولت أمام أعيننا فسيولوجيا النصفين الكرويين الى دراسة باثولوجيا وعلاج



عني بافلوف بدراسة الجهاز العصبي والتنظيم العصبي للسلوك ، وهداه ذلك الى الفعل المنعكس بنوعيه : **الشرطي وغير الشرطي** . ورأى أن هذا الفعل يمثل اللبنة الأولية او الوحدة الأولى الأساسية للسلوك الحيواني والبشري . وكرس قرابة خمسة وثلاثين عاما من حياته العلمية لدراسة السلوك أو نشاط الأجزاء العليا للجهاز العصبي على هدى منهجه الجديد : **منهج الفعل المنعكس الشرطي** . وقام بتجاربه العلمية على العديد من الحيوانات وأساسا الكلب . ومن خلال تجاربه هذه نما فكره وتطور فهمه للجهاز العصبي ، وكشف عن خصائصه . واستطاع أن يتبين الفوارق بين نشاط الأجهزة العصبية والتمايز بينها ، مما حدا به الى الكشف عن أنماطها .

النصفين الكرويين للدماغ . واتضح أمامنا أن الحالات المرضية للنصفين الكرويين لدى أفراد مختلفة من الحيوانات تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها تحت نفس التأثيرات الضارة . اذ أحدثت هذه التأثيرات الضارة لدى بعض الكلاب اضطرابات قاسية وطويلة الأمد ؛ وكانت طفيفة وعابرة لدى البعض الآخر ؛ بينما ظلت أخرى دون أن تتأثر بها عمليا . ومن ثم فان الانحراف عن السواء اتخذ أوجها مختلفة لدى كلاب مختلفة . وحيث أن هذا التباين انما يحدده ، كما هو واضح ، اختلاف في الطابع والنمط للجهاز العصبي لدى أفراد الحيوانات ، فقد أصبح من المهم قبل أن نناقش الحالات المرضية للنصفين الكرويين أن يسبق ذلك دراسة لأنماط الجهاز العصبي لدى الكلاب .

سمولنسكى ص ٨٤ .

اذن فقد اتضح لبافلوف من خلال تجاربه أن الكلاب كلها ليست سواء ، وانما يختلف بعضها عن البعض فى سلوكها . ورد هذا الاختلاف الى طبيعة الجهاز العصبى . ولم يكن الخلاف بينها من حيث طبيعة الحالة المرضية أو مدى استمرارها وتحمل الكلب للمنبهات المختلفة فحسب، بل اختلفت أمامه كذلك فى تصرفاتها الطبيعية السوية . اذ لفت نظره كذلك وجود بعض الكلاب التى لم يكن من المستطاع تكوين منعكسات كافة لديها . وكان يظهر لديها بدلا من ذلك دائما منعكسات شرطية من المرتبة الثانية ، واتضح له أن هذه الحيوانات على النقيض من كل الحيوانات الأخرى التى أجريت عليها التجارب . فقد كان من المستحيل تماما انتقالها من الاثارة الشرطية الى **الكف الشرطى** (أى توقف المنبه الشرطى عن اثارة الاستجابة الموجبة السابقة نتيجة لتوقف الجزاء) ، وكان بافلوف يميل هنا الى أن يرى فى هذه الظاهرة مظهرا لنقص معين فى الجهاز العصبى المركزى . ومن ثم فقد أدرج مثل هذه الحيوانات ضمن النمط الذى يمتلك « **جهازا عصبيا ضعيفا** » .

بافلوف : الأمراض النفسية والطب النفسى ص ٢١٥ — ٢١٩ .

أنماط الجهاز العصبى

وهكذا بدأ بافلوف يركز اهتمامه فى الكشف عن أوجه الاختلاف بين الأجهزة العصبية المختلفة للحيوانات التى يجرى عليها تجاربه والتى تحدد سلوكها ليفسر تباين هذا السلوك . وهنا بدأ يحدد خصائص السلوك ويربطها بأنواع محددة للجهاز العصبى ، أى انه بدأ يرد ذلك الى أنماط عصبية محددة . وكانت أول اشارة لبافلوف عن **أنماط الجهاز العصبى** فى مقال له بعنوان : « **مزيد من التقدم فى التحليل الموضوعى للظواهر العصبية المعقدة ، ومقارنتها بالمفهوم الذاتى لهذه الظواهر** » .

سمولنسكى — نفس المرجع ص ٨٤ .

ويعرف بافلوف النمط بقوله : « **النمط هو الشكل الوراثى التكوينى للسلوك العصبى للحيوان** (النمط الجينى أو التكوينى genotype) . ولكن نظرا لأن الحيوان يتعرض منذ ولادته لتأثيرات البيئة المتباينة فلا بد له وأن يستجيب لهذه التأثيرات بأفعال محددة تزداد ثباتا ورسوخا مرة تلو الأخرى حتى تصبح فى النهاية باقية مدى حياة الكائن . والنتيجة هى أن السلوك العصبى النهائى للحيوان (النمط المظهرى أو خصائصه) يكون عبارة عن مزيج من مميزات النمط التكوينى والتغيرات التى يحدثها الوسط الخارجى) .

ازراتيان : أ . ب . بافلوف — الترجمة العربية ص ١٢٥ .

وقد نهج بافلوف فى سبيل تحديد الأنماط العصبية أكثر من طريق . فقد شرع فى أول الأمر يحدد التباينات النمطية على أساس الخصائص النوعية للانتشار والتركز لعملية الكف . ولكنه فى السنوات التالية أقام محاولته على أساس خواص سلوك الحيوان فى الظروف الطبيعية وعلى منضدة التجارب . وبدأ من هنا تحليله لمعامل الارتباط بين عمليتى الاثارة والكف عند الحيوانات ، وكذلك معامل الارتباط بين اليقظة والنوم (**الكف النومى العام**) .

سمولنسكى — نفس المرجع ص ٨٥ .

وبدأت أولى محاولات التصنيف النمطى فى معمل بافلوف على يد ب . م . **نيكوفورفسكى** فى رسالته للماجستير عام ١٩١٠ حيث أشار الى وجود مجموعات ثلاث للكلاب :



(أ) مجموعة يغلب عليها الكف .

(ب) مجموعة يغلب عليها الاثارة .

(جـ) مجموعة متوازنة .

ولكنه كان تقسيما فجا لم يساعد على الكشف فى وضوح عن أوجه الاختلاف بين سلوك الحيوانات . بيد أنه كان نقطة انطلاق نحو دراسة أوسع للأنماط العصبية حيث كانت هناك أسئلة عديدة دون اجابة فى أول الأمر حول طبيعة السلوك الخالص الذى يساعدنا على تصنيف الحيوانات الى أنماط عصبية محددة ، أو بمعنى آخر عن النمط قبل أن يتأثر بالبيئة ، وما هو أثر البيئة كذلك .

استخدم بافلوف المنهج التالى لتحديد أنماط النشاط العصبى الراقى :

(أ) ملاحظة السلوك العام للحيوانات فى بيئتها الطبيعية .

(ب) البحث التجريبى لسلوك الحيوان على منضدة العمليات ومقارنة النتائج التى يحصل عليها بتلك التى سبق له أن حصل عليها من الملاحظة العامة لسلوك الحيوان .

(ج) فى عدد من الحالات يجرى البحث تجريبيا لسلوك الحيوانات بعيدا عن منضدة العمليات وعن أرضية المعمل حيث تكون للحيوان حرية التنقل .

سمولنسكى ـ نفس المرجع ص ٨٨ .

واستطاع بافلوف على هدى منهجه هذا أن يكشف عن خواص الجهاز العصبى وطبيعة العمليتين العصبيتين الرئيسيتين وهما الاثارة والكف ، وأن يقسم الجهاز العصبى الى انماط مختلفة على أساس :

١ ـ قوة العمليتين العصبيتين : الاثارة والكف ، اللتين تؤلفان جماع النشاط العصبى .

٢ ـ توازنهما .

٣ ـ حركيتهما .

وهذه الخواص الثلاث توجد وتعمل معا فى وقت واحد وتحقق بذلك أعلى درجة من التكيف للكائن العضوى الحى مع العالم المحيط به ، أو بعبارة أخرى تحقق حالة توازن كاملة للكائن العضوى الحى مع البيئة الخارجية ؛ أى أنها تضمن له بقاءه .

بافلوف ـ المؤلفات المختارة ص ٢١٣ .

اذن يقسم بافلوف هنا الانماط على أساس الحصيلة النهائية لسلوك الكائن الحى فى الوسط المحيط به ، أى العلاقة بين الكائن الحى والبيئة ، وهو ما أسماه بالتكيف. ذلك أن هذه هى المحصلة النهائية لسلوكه ، والتى تمايز بين كل فرد وآخر . واذا كان سلوكنا العام وكذلك سلوك الحيوانات الراقية انما يخضع لتوجيه الأجزاء العليا من الجهاز العصبى المركزى ـ أى النصفين الكرويين ومناطق ماتحت اللحاء الملاصقة له ـ فان دراسة النشاط العصبى الراقى فى الظروف السوية على أساس منهج الأفعال المنعكسة الشرطية لابد وأن يؤدى بنا الى فهم الأنماط العقلية للنشاط العصبى، والمعايير الأساسية للسلوك البشرى والحيوانى . (بافلوف ـ نفس المرجع ص ٣١٥) .

التكيف مع البيئة

واستنادا الى أن حصيلة النشاط العصبى هى ما نسميه بالسلوك العام للكائن الحى والذى يحقق به تكيفه مع البيئة اتجه بافلوف الى تصنيف الأنماط العصبية على أساس الخصائص المميزة للعمليتين العصبيتين الرئيسيتين للحاء المخ وهما الاثارة والكف . وهذه الخصائص هى القوة والضعف ـ التوازن ـ الحركية Mobility .

فنحن تواجهنا فى حياتنا منبهات عديدة ولنا استجابات محددة تجاهها يكون بعضها بالكبت وبعضها بالتأجيل والأرجاء وتتسم بعض هذه المنبهات بالقوة والأخرى بالضعف ، ولا بد للجهاز العصبى من أن يؤدى عمله هنا على خير وجه بحيث يحقق **التكيف مع البيئة** . وحيث أن البيئة الخارجية فى حالة تغير دائم وغير متعادل حينا وفجائى حينا آخر أو بطىء ، فان علينا أن ننتقى من بين المنبهات العديدة ما نحن فى حاجة ملحة اليه أكثر من غيره للاستجابة وارجاء سواه لما بعد ذلك .

ولكن ماذا يعنى بافلوف بخواص العمليتين العصبيتين ؟

١ ـ القوة . ويعنى بها قوة الاثارة والكف .

ومفهوم القوة هنا يشير أساسا الى الطاقة الانتاجية



لخلايا اللحاء أو قدرتها على العمل . فمن القواعد المشهورة أن المنبه القوى يلزم عنه تأثير قوى فقط ، فى حالة اذا لم تتجاوز شدة المنبه حدا معينا . ولكن اذا ما تجاوزت شدة المنبه هذا الحد المعلوم فان عملية الاثارة تتبعها عملية كف حيث تنقص هنا قيمة العمل المنعكس نتيجة هذا المنبه المفرط (وهو ما يسمى بالكف المتعدى Transmarginal inhibition) .

وهكذا أصبح ممكنا قياس حد لسعة قدرة خلايا اللحاء على العمل حسب تطور عملية الاثارة . وتبين لنا الخبرة أن ثمة أنماطا قوية من الجهاز العصبى تتسم خلايا اللحاء فيها بانتاجية عالية ، وأنماطا أخرى ضعيفة ذات انتاجية هابطة .

٢ ـ التوازن : وهو الخاصية الثانية لنشاط النصفين الكرويين . ويقصد بالتوازن التعادل بين قوة كل من عمليتى الاثارة والكف . فقد تكونان متساويتين ،

وفى هذه الحالة نقول اننا ازاء جهاز عصبى متوازن . ولكن ثمة حالات اخرى تزداد فيها احدى العمليتين ظهورا عن الأخرى ، وهنا نقول اننا ازاء نمط غير متوازن للجهاز العصبى . ويقصد بالكف هنا كف المناطق العليا للحاء أو حسب المصطلح العلمى الذى وضعه بافلوف **الكف الباطنى** internal inhibition ، **وهو الكف الذى يحقق مع عملية الاثارة حالة التوازن للكائن العضوى الحى مع الوسط الذى يعيش فيه ، ويساعده على التمييز بين النشاط العصبى الذى يتجاوب مع ظروف البيئة فى اللحظة الراهنة وذلك الذى يتعارض معها** . ويسوقنا هذا الى الخاصية الثالثة .

٣ – **الحركية** : وهى الخاصية الثالثة التى يتسم بها نشاط النصفين الكرويين . **ويقصد بها قدرة العمليتين العصبيتين على ملاحقة التغير فى المنبهات الصادرة عن البيئة** . اذ لا بد أن تكون لها قدرة كبيرة على الحركة والتنقل من حالة الى أخرى بما يتلاءم مع متطلبات الظروف الخارجية . وتتم المفاضلة على نحو سريع بين منبه وآخر ، وتكون الأسبقية للاثارة دون الكف أو العكس .

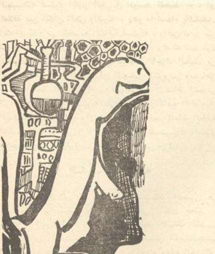
وتوافر هذه الخصائص الثلاث وتآزرها معا بحيث تعمل فى تكامل وفى آن واحد من شأنه أن يحقق للكائن الحى اعلى درجة ممكنة من التكيف بينه وبين بيئته ، أى يحقق له أعلى قدر من التوازن مع الوسط الذى يعيش فيه ويضمن له بقاءه . وتتضح لنا أهمية قوة العمليات العصبية اذا عرفنا أن الكائن الحى تعترضه فى بيئته منبهات قوية وغير مألوفة .

ويشير بافلوف الى أن ثمة عقبة كئودا اعترضت سبيله فى تعريف نمط النشاط العصبى . ذلك أن سلوك الانسان والحيوان لا يتحدد فقط بفعل الخصائص الولادية للجهاز العصبى ، بل تحدده كذلك المؤثرات التى يخضع لها الكائن الحى ابان حياته ، **أى بعبارة أخرى يحدده التعلم والتدريب بكل ما فى هاتين الكلمتين من معان** . لذلك يضيف بافلوف الى الخصائص الثلاث سالفة الذكر خاصية رابعة يعلق عليها أهمية بالغة وهى **المرونة العالية للجهاز العصبى** . ويقول فى تعقيبه على هذه الخاصية : **« ومن ثم يلزم فى دراستنا للكشف عن الأنماط الطبيعية للجهاز العصبى أن نضع فى اعتبارنا كل المؤثرات التى يتعرض لها الكائن الحى منذ لحظة ولادته حتى اللحظة التى يمثل فيها أمامنا لاجراء تجاربنا عليه »** . المؤلفات المختارة ص ٣١٥) .

واكتشف بافلوف هذه الخاصية الرابعة من خلال تجاربه . اذ لاحظ أول الأمر أن بعض كلابه التى يجرى عليها تجاربه تقبل على التجربة فى نشاط وطواعية وهدوء وجرأة ، والبعض الآخر يحجم فى جبن عن التجربة ويقفى المجرب معها الأيام الطوال لتدريبها وتطويعها وتعويدها على قواعد التجربة . ولاحظ كذلك أن المجموعة الأولى تكون لديها الأفعال المنعكسة الشرطية بسرعة بعد تجربتها مرتين أو ثلاثا ، وتصبح أفعالا منعكسة قوية راسخة تستمر لفترة طويلة من الزمن بغض النظر عن مدى تعقد التجربة . أما المجموعة الثانية فكانت افعالها المنعكسة الشرطية تتكون فى بطء وبعد تكرارها فترة طويلة ، وتطرد فى قوتها بمعدل منخفض للغاية ولا تستقر أبدا اذ سرعان ما تتبدد بعد تعرضها لمنبهات جديدة ، بل كانت تختفى آثارها أحيانا الى درجة الصفر مهما كانت بساطة التجربة . ومن ثم قسم بافلوف بداية ، وعلى أساس نظرى ، السلوك أو الأنماط السلوكية الى طرازين : **نمط جرىء يتميز بقوة العملية الاثارية وآخر جبان يتسم بضعف العملية الاثارية . والنمط الأول اقدر على التكيف السريع وخلاياه العصبية أقدر على التحمل ومن ثم فهى أقل تعرضا للمرض والانهاك على عكس المجموعة الأخرى .**

بيد أن بافلوف اكتشف بعد ذلك خطأ تقسيمه هذا : فبعض الكلاب التى أدرجها ضمن النمط الضعيف ، وهى الكلاب التى تتصف بالجبن ، انما هى على حد تعبيره كلاب خبيرة فى عملية الكف (بافلوف : المؤلفات المختارة ٣١٨) أى أن جهازها العصبى قوى من هذه الناحية . واتضح أن لها سلوكا تتبدى فيه سمات الجهاز العصبى القوى اذا كانت طليقة حرة فى بيئتها التى ألفتها ، وهى على العكس من ذلك اذا نقلت الى بيئة مغايرة .

وانتهى بافلوف من ذلك بأن أضاف الخاصية الرابعة وهى مرونة الجهاز العصبى أو قدرته على التشكل . ومعنى



هذا ان الأنماط العصبية التى نصادفها فى حياتنا اذا كانت لها خصائص خلقية أو تكوينية فان لها بسمات مكتسبة ، هى التى تشكل العقبة الكئود التى أشار اليها باقلوف ، والتى تواجهنا عند تحديد نوع الأنماط حسب التصنيف الذى انتهى اليه . ويقتضينا هذا أن تتوافر بين أيدينا دراسة كاملة ــ من نوع تاريخ الحالة ــ تكشف لنا عن كل ما تعرض له الكائن الحى أثناء حياته . ويصبح هذا بالنسبة للانسان مطلبا ملحا وأكثر تعقدا ، ولا يصح لنا أن نكتفى برأى المريض أو ما يحكيه لنا عن مرضه . (اميل بوليو وآخرون : باقلوف ومذهبه ص ٧٤) .

أربعة أنماط جديدة

وينتهى باقلوف الى تحديد أربعة أنماط أساسية تناظر الأنماط الأربعة التى قال بها طبيب الاغريق أبوقراط :

١ ــ **الغضبى : يتسم بقوة العمليتين العصبيتين وان كانت عملية الاثارة لها الغلبة على عملية الكف فهى أضعف نسبيا** . ومن هنا فان السمة المميزة لهذا النمط . هى عدم التوازن . ولا ريب فى أن هذا النمط يحوى تباينات شتى . واذا حدث أن كانت حالة الكف هنا ضعيفة مفرطة فى ضعفها فان هذا النمط يتعرض حينئذ فى سهولة للاضطرابات المرضية ازاء المواقف التى تقتضى عملية كف قوية . ومثل هذا النمط ينزع الى العراك والنزال ، ولكنه لا يتواءم مع الحياة اليومية بكل مافيها من احداث عرضية عابرة أو أمور ملحة وضرورية . وأيا كان الأمر فنظرا لأنه نمط قوى ، يصبح فى الامكان أن ينظم نفسه الى حد كبير ، وأن تتحسن عملية الكف التى هى غير كافية أصلا . واذا كان هذا النمط يسمى عادة بالنمط الاثارى ، فان باقلوف يؤثر أحيانا ان يطلق عليه اسم المتهور . ذلك لأن هذه التسمية ، كما يقول باقلوف ، **تكشف عن جانب النقص أو نقطة الضعف فيه ، وتدفعنا فى نفس الوقت الى النظر اليه كنمط قوى** (باقلوف : المؤلفات المختارة ص ٣٤٠) .

٢ ــ **الدموى : حيوى نشط ومنتج ولكن فقط حين يكون بين يديه عمل وفير وسار ، أى اذا كان ثمة منبه دائم** . وفى غير هذه الحالة يصبح ضجرا كسولا . وهو ، اذا جاز قولنا هذا ، النمط النموذجى اذا نظرنا اليه فى اطار تصنيف الأنماط . اذ أنه يتسم بقوة العمليتين العصبيتين الرئيسيتين وتوازنهما وحركتهما حيث تسهل عملية التبادل السريعة بين كل عملية وغيرها .

٣ ــ **البلغمى : او النمط الهادىء وهو كتوم منطو مكافح وعنيد فى حياته** . والسمة الأساسية لهذا النمط هى نقص فى الحركية اى خمول فى العمليتين اللحائيتين . ورغم أن الحيوانات التى تندرج ضمن هذا النمط تتمتع احيانا بجهاز عصبى قوى ومتوازن الا أن العمليات العصبية هنا تتبع الواحدة الأخرى فى بطء وصعوبة .

٤ ــ **السوداوى** : او الضعيف **وأهم سمات الحيوانات التى هى من هذا الطراز ضعف انتاجية العناصر اللحائية او ضعف كفاءتها وطاقتها على العمل مما يؤدى الى حدوث حالة الكف المتعدى** . وتتسم العمليتان العصبيتان هنا بالضعف ، وان كانت عملية الكف هى التى لها الغلبة على ديناميات اللحاء . وتكشف الكلاب التى من هذا الطراز عن سمات خاصة فى سلوكها ، هى التى نسميها بالخنوع والجبن . ولا شك أن ثمة تباينات عديدة بين الحيوانات التى تندرج ضمن هذا النمط . والحيوانات التى من هذا الطراز تكون عاجزة عن أن تتكيف تكيفا كاملا مع ظروف حياتها ، وتنهار فى سهولة ، وكثيرا جدا ما يصيبها المرض وتنتابها حالات العصاب نتيجة لمواقف الحياة الصعبة أو المهام العصبية الشاقة التى نلزمها بها .

وأحداث الحياة كلها مؤثرات كافة للنمط السوداوى حيث انه لا يؤمن بشىء ولا يأمل شيئا ولا يرى غير الجانب المظلم من الحياة ولا يتوقع غير الأحزان . والأهم من ذلك أن هذا النمط ، كقاعدة عامة ، لا يجدى معه التدريب والنظام كثيرا لكى تتحسن حالته . انه صالح للحياة فقط فى ظل ظروف ملائمة بشكل خاص ومهيأة بشكل واع . (باقلوف : المؤلفات المختارة ص ٣٣٨ ، ٣٣٩) .

ولاحظ باقلوف أثناء **دراسته للأنماط العصبية أن أكثر الأنماط** شيوعا هو النمط **الضعيف والنمط الحيوى أو** الدموى ثم يأتى بعد ذلك **النمط المتهور . واندرها جميعا النمط الهادىء أو البلغمى** . (باقلوف المؤلفات المختارة ــ ص ٣٤٠) .

ومما هو جدير بالملاحظة ان هذا التصنيف الرباعى ليس تصنيفا جامدا ، وانما مثله مثل أى تصنيف آخر يقصد به التيسير . فلا ريب أن ثمة أنماطا بينية غير تلك الأنماط سالفة الذكر . فان السمات النوعية لكل جهاز عصبى انما هى نتيجة عملية التداخل المعقدة بين القسمات الخلقية والقسمات التى اكتسبها الكائن خلال علاقاته المتعددة مع البيئة خلال مراحل النمو . وتكشف لنا الخبرة عن أن القسمات الوراثية يمكن أن تتغير جوهريا وذلك بفضل القدرة العالية على التشكل والمرونة التى يتمتع بها النصفان الكرويان للدماغ . (بيكوف : المرجع فى علم وظائف الأعضاء ص ٦٤٧) .

ويقول باقلوف فى هذا الصدد ان مظاهر التباين للخصائص الأساسية للجهاز العصبى والتركيبات المختلفة من الحالات المتباينة هذه تحدد أنماط الجهاز العصبى ، التى يصل عددها الى أربعة وعشرين نمطا . الا أن الحياة تكشف لنا عن أن العدد الحقيقى أقل من ذلك الى حد كبير . فنحن نمايز بين أنماط أربعة تتمايز عن بعضها تمايزا واضحا وقويا ، والأهم من ذلك انها تختلف عن بعضها البعض من حيث قدرتها على التكيف مع البيئة الخارجية وقدرتها على مقاومة المؤثرات المرضية . (باقلوف : المؤلفات المختارة ص ٣٣٨) .

فثمة كلاب تتسم بالجبن الواضح ، ولكن عند اختبار نشاطها اللحائى يتبين أنها تتمتع بجهاز عصبى اقرب الى القوة والحركية منه الى الضعف . وثمة حالات أخرى عكس هذه تماما . ويكمن سبب هـذا التباين فى ظروف تنشئة الكلاب فى الفترة الأولى من حياتها . فلو أننا قسمنا مجموعة من الكلاب حديثة الولادة ومن بطن واحدة الى مجموعتين احداهما تحفظها فى مكان خاص بها لا تخرج منه ، والأخرى نتركها طليقة حرة ، فاننـــا سنلاحظ أن المجموعة الأولى تكشف عن ارجاعات دفاعية سلبية ، أما الأخرى فلن نلاحظ عليها أى سلوك دفاعى سلبى . هـذا رغم أن المجموعتين تنتميان لبطن واحدة ... ومن ثم فبفضل التربية الرشيدة الواعية القائمة على اساس تفهم النشاط اللحائى يصبح من الممكن « **تحسين** » النمط الضعيف للجهاز العصبى لكى يكون أكثر قوة . ومعنى هذا أن القسمات الوراثية ليست شيئا قدريا لا فكاك منه وانما يمكن تعديلها . (بيكوف : المرجع فى علم وظائف الأعضاء ص ٦٤٨) .

وماذا عن الانسان ؟

التزم بافلوف فى دراساته وأبحاثه بمنهج علمى يؤمن بعامل الزمن أى عامل التطور الارتقائى للكائنات الحية ، كما يؤمن بوحدة الكائن والبيئة . ومن ثم فلنا أن نتساءل : **وماذا عن رأيه بالنسبة للانسان ؟ هل تصدق هذه الأنماط الأربعة على الانسان أيضا ؟**

ان محور نظريته عن الأنماط العصبية ايمـــانه بأن سبيلنا الى الكشف عن طراز السلوك ومعاييره بالنسبة للكائن الحى عامة ، بما فى ذلك الانسان ، هو فهم الوظيفة العضوية للجهاز العصبى وميكانيزم هذا الجهاز وتأكيد دوره الذى لا ينازع فى تحـديد سلوك الكائن الحى فى حالته السوية والمرضية . لذلك يقرر بافلوف ان القواعد العامة للنشاط العصبى الراقى المتمركز فى النصفين الكرويين للدماغ هى قواعد مشتركة بين الحيوانات الراقية والانسان. ومن ثم فان الظواهر الأولية ستكون حتما هى نفسها لدى النوعين فى حالتى المرض والسواء .

(بافلوف : الأمـــراض النفســـية والطب النفسى ص ١٩٣) .

ويسلم بافلوف ، استنادا الى المبادىء الفسيولوجية الاوليـــة التى يرتكز عليهـــا تصنيف الأنماط العصبية للحيوانات ، **بوجود نفس هذه الأنماط الأربعة بين مجموع الكائنات البشرية** ، وهو ذات التصنيف الذى سبق أن قال به المفكر الاغريقى أبو قراط . (بافلوف : المؤلفات المختارة ص ٣٤٠) .

بيد أن بافلوف يقرر أن ثمة اضافة هامة وخطـــيرة طرأت على أرقى أشكال الحيوانات فى سلم التطور وهـــو الانسان . ولهذه الاضافة دورها فى تمايز الانســـــان عن الحيوان . **فاذا كان الانسان يحمل فى ذاته كل تاريخ التطور البيولوجى المـاضى ، فانه يتميز عن ســـواه من الحيوانات بهذه الاضافة الجـديدة المتمثلة فيما أسماه بالجهاز الاشارى الثانى او الكلام** . وأصبح حتما علينا أن نضع هذه الاضافة موضع الاعتبار فى دراستنا لأنماط النشاط العصبى . « اننا لكى نحصل على فكرة واضحة وكاملة عن تنوع السلوك البشرى ، السوى منه والمرضى ، يلزم أن نضيف الى هذه الأنماط الأربعة التى يشترك فيها الانسان والحيوان أنماطا أخرى خاصة بالانسان ... فقبل ظهور الانسان العاقل كان الحيوان فى اتصاله ببيئته يخضع فى ذلك فقط للانطباعات المباشرة التى تأتيه من العـــالم الخـــارجى بمؤثراته المتباينة ، وتؤثر على ميكانيزمات الاستقبال المختلفة عند الحيوان ، وتنتقل الى الخلايا المقابلة لها فى الجهاز العصبى المركزى وكانت هـــذه المنبهات هى الاشارات الوحيدة التى يتلقاها الحيوان عن موضـــوعات العالم الخارجى . ولكن تكونت لدى الانسان ، الذى ظهر فيما بعد ، اشـــارات من المرتبة الثانية ، نشأت ونمت وتطورت واكتملت ؛ وهى اشارات لتلك الاشارات الأولية ، وظهرت على شكل كلام منطوق ومسموع ومرئى . وفى نهاية المطاف بدأت هذه الاشارات الجديدة تشير الى كل مايحيط



بالانسان ويدخل فى دائرته سواء من الخارج او من الباطن . ولم يستخدم الانسان هذه الاشارات الجـديدة من أجل تبادل الحديث مع الاخرين فقط ، بل بينه وبين نفســـه أيضا . وأصبح لهذه الاشارات الجديدة مكان الصـــدارة والسيادة نظرا لأهمية الكلام البالغة ؛ رغم أن الألفاظ كانت، ولا تزال ، اشارة ثانية للواقع ...

... واجد لزاما على أن أقرر انه بفضل الجهازين الاشاريين ، وبفضل أنماط الحياة التى رسخت منذ عهد بعيد انقسم الجنس البشرى فى مجموعه الى أنماط ثلاثة :

نمط فنى يناظر الحيوان من حيث أنه يدرك العالم الخارجى **فى شكل انطباعات وعن طريق حواسه أو أجهزة الاستقبال ، وآخر فكرى** يعمل وفقا للجهاز الاشارى الثانى ، **ونمط وسط أو بين بين** . وهذا الأخير يجمع فى نشاطه بين كلا النظامين وفق ما تقتضيه الحاجة . ونلمس هذا التصنيف واضحا سواء بين الأفراد أو الأمم » . (باڤلوف : **المؤلفات** المختارة ص ٤٨٢ ، ٤٨٣ — ٥٨٩ ، ٥٩٠) .

فنانون ومفكرون

معنى هذا بعبارة أخرى أن باڤلوف يصنف البشر الى مجموعتين أساسيتين تكون الغلبة لدى احداهما لواحد من الجهازين اللحائيين الأساسيين ؛ أى أن نشاط أحد الجهازين يكون أكثر وضوحا وغلبة على الآخر . **ومن ثم فالمسألة فى جوهرها هى غلبة الجانب الخيالى الانفعالى لدى بعض الأفراد ، أو غلبة التفكير المجرد اللفظى لدى أفراد آخرين ؛ أو فريق ثالث لا تكون الغلبة فيه لأى من الجهازين وانما نجدهما متعادلين من حيث أثرها .**

(سمولنسكى : مقالات .. ص ٢٢٣ — ٢٢٤) . فالحياة تكشف فى وضوح وجلاء عن مجموعتين أساسيتين أو صنفين من البشر : **فنانين ومفكرين** ، وثمة فارق واضح ومثير بينهما . **الأولى** ، وهى مجموعة الفنانين على اختلاف شاكلتهم — كتابا وموسيقيين ورسامين ... الخ تدرك الواقع ككل ، كوحدة كاملة ، أى كل الواقع الحى دون أن تقسمه أو تفتته الى أجزاء . أما المجموعة الأخرى ، **وهى مجموعة المفكرين** ، فانها على العكس من ذلك تفتت الواقع الحى وتجزئه وتجعل منه شيئا أشبه بهيكل وقتى . ثم انهم ، وبعد أن يفرغوا من هذه العملية ، يجمعون أجزاء الواقع ويحاولون أن يبعثوا فيها الحياة ، بيد أنهم **يعجزون** عن أن ينجزوا غرضهم **هذا على نحو كامل** . (نفس المرجع — ص ٢٢٢) .

حاول باڤلوف على هدى نظريته أو فرضه العلمى عن الأنماط العصبية أن يتناول بالدراسة الأمراض العقلية والنفسية عند الانسان والاضطرابات العصبية عند الحيوان . فلم يكن حب باڤلوف للعلم حبا سلبيا أو خياليا ، فقد كان يعارض فكرة « **العلم لمجرد العلم** » اذا كان يعتبره دائما أداة فعالة لحل مشاكل تطبيقية هامة . وكان يوجه جهده الخلاق نحو معرفة ظواهر الطبيعة وكشف أسرارها بغرض التحكم فيها لكى يصبح العلم فى خدمة الحياة . وكان يقول « **لكى أستفيد من كنوز الطبيعة وأتمتع بها لابد أن أكون صحيح الجسم قويا ذكيا** . ان الفسيولوجيا تعلمنا ، على نحو يزداد دقة وكمالا مع مرور الزمن ، كيف نعمل ونرتاح ونأكل ... الخ بشكل سليم أى بطريقة توفر لنا الفائدة والمتعة . غير أن الأمر لا يقتصر على هذا ، فانها ستعلمنا كيف نفكر ونحس ونرغب بطريقة سليمة » . (أزراتيان — باڤلوف ص ٣١) . وكان باڤلوف من أشد المتحمسين لاتحاد الفسيولوجيا بالطب ، وذلك لأنه كان يعتبر من الطبيعى والمفيد أن تنشأ علاقة وثيقة بين الفسيولوجيا وبين كثير من نواحى النشاط التطبيقى ، وكذلك بينها وبين كثير من المواد النظرية كعلم التربية وعلم النفس .

وتأسيسا على نظريته عن الأنماط العصبية والتنظيم العصبى للسلوك « **النيوريزم** » ، هدته تجاربه على الكلاب الى وجود حالتين من شأنهما أن تثيرا اضطرابا وظيفيا للأعصاب : أولهما المواجهة الشاقة أو التصادم الحاد بين عمليتى الاثارة والكف ، وثانيهما حالات الاثارة المفرطة . وهاتان الحالتان هما سببا الاضطرابات العصبية والعقلية عند الانسان (باڤلوف : الأمراض النفسية والعلاج النفسى ص ١٩٥) . وتحديد نوعية نمط الجهاز العصبى من شأنه أن يدلنا ويساعدنا بدرجة كبيرة على تبيان صفة الحالة المرضية التى تنشأ فى المخ . فقد يؤدى نفس العامل الواحد من العوامل المسببة للمرض الى اصابة الجهاز العصبى بأمراض تختلف تماما فى طبيعتها وخصائصها باختلاف نمط الجهاز العصبى (أزراتيان — ص ١٢٩) .

ويحدد باڤلوف نوعين من الأمراض يقابلان حالات الاضطراب العصبى التى شهدها فى تجاربه على الكلاب ، وهما **النيورستانيا** و **الهستيريا** . وخصائص الأولى هى غلبة الاثارة وضعف الكف ، والثانية على العكس منها غلبة الكف مع ضعف الاثارة . ويعتقد باڤلوف ، بناء على شواهد كثيرة ، بأن النيورستانى يتميز بنمط عصبى قوى قادر على اداء مهام كبيرة ، على عكس الهستيرى فانه معتل يفتقر الى الحيوية ، هذا وان كان النيورستانى قد تلم به أحيانا فترة من الخور وضعف الهمة والاعتلال ، ولكنها مسألة وقتية وعابرة ، والطابع العام أنه عنصر منتج قابل للاثارة . وكذلك الهستيرى فانه أحيانا تلم به حالة اثارة مفرطة ، بيد أن هذا لا يعنى قوة الجهاز العصبى ، فهى اثارة غير مجدية وغير هادفة أو هى اثارة آلية (باڤلوف : الأمراض النفسية والعلاج النفسى ص ١٩٥ — ١٩٧) .

ويفسر باڤلوف على هدى هذه النظرة عديدا من الأمراض العصبية والنفسية مثل هذيان الاضطهاد والمخاوف أو **الفوبيا** باعتبارها عرضا طبيعيا لحالة الكف فى نمط عصبى ضعيف بصورة مرضية . (باڤلوف : نفس المرجع ص ٢١٢) .

واذا كان باڤلوف قد استطاع أن يقدم لنا نظرية فسيولوجية عن الأمزجة أو الأنماط العصبية كثمرة لدراسة تجريبية للجهاز العصبى الراقى على هدى منهج جديد ، فانه يقرر أنها لا تعدو أن تكون خطوة على بداية طريق شاق وطويل . فهو لم يصل بعد الى النتائج النهائية التى تؤكد الصواب الكامل لنظريته عن الأنماط وان كان يؤمن بصواب المنهج .

شوقى جلال

الأثر الهيجلي في الفلسفة الماركسية

إمام عبد الفتاح إمام



ف . هيجل

« يستحيل استحالة قاطعة أن نفهم « راس المال » لكارل ماركس مالم ندرس منطق هيجل ونفهمه باكمله ، ولهذا السبب فقد مضى نصف قرن من الزمان ولم يفهم ماركس واحد من الماركسيين ! »

ف . لينين

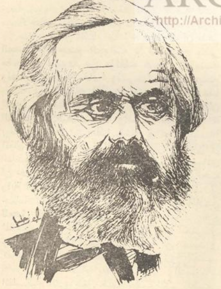
لن تجد بين مؤسسى الماركسية من يجادل فى الأثر الذى تركه هيجل على فكر ماركس ، وهو أثر يتعدى الحدود الضيقة التى يعلمها اليوم كثير من الماركسيين ــ بل ستجدهم مجمعين على أن ((الماركسية)) ليست الا تيارا هيجليا جرى متدفقا بعد انحلال المدرسة الهيجلية فى النصف الثانى من القرن الماضى .

وان اردت على ذلك دليلا ففى استطاعتك ان تفتح أى كتاب شئت من كتب الماركسيين الأول وسوف يصادفك فى كل صفحة من صفحاته اسم هيجل يتردد عشرات المرات ، فهو البحيرة العظمى التى تفرعت عنها الجداول فسقت من الدوحات ما سقت ومنها الماركسية باعتراف زعمائها جميعا . ولو انك فتحت ((**رأس المال**)) لكارل ماركس لطالعتك فى مقدمته هذا الاعتراف الصريح : ((**حين كنت أكتب الجزء الأول من رأس المال ، كان أبناء الجيل الجديد ، أولئك الأدعياء المتهورون التافهون ، يباهون بانهم ينظرون الى هيجل نظرتهم الى ((كلب ميت)) .. لذا بادرت وأعلنت صراحة أننى لست الا تلميذا لهذا المفكر العملاق ..**)) . ولهذا نراه يحرص قبل اصداره لهذا الكتاب على اعادة قراءة هيجل ويقول فى رسالة الى **انجلز ((.. لقد القيت فى البحر بنظرية الربح** التى ظهرت حتى الآن ، **أما من حيث المنهج فقد** عدت **من جديد والقيت نظرة سريعة على منطق هيجل الذى خدمنى خدمة كبرى ..**)) . (الرسائل المختارة طبعة موسكو ص ١٠٠) .

ولقد لخص انجلز راى الماركسية فى عبارة جامعة حين كتب الى ((**شمت**)) يقول باختصار شديد ((**من المستحيل أن نستغنى عن هيجل**)) .. (نفس المرجع ص ٤٣٦) فهو على حد تعبيره ((**ملحمة جدلية ..**)) (جدل الطبيعة ص ٢٧٤) .

وصية لينين الفلسفية

وعلى عاتق لينين كانت تقع مهمة التطبيق العملى للنظرية الماركسية واقامة المجتمع الشيوعى لأول مرة ، ولذا نراه فى سنوات التحضير للثورة يعد نفسه فلسفيا فينقطع ثلاث سنوات فى مكتبة ((**برن**)) بسويسرا ويعكف على قراءة مؤلفات هيجل ويقف طويلا عند المنطق الكبير يلخص ويشرح ويعلق ، ويقرأ ما كتبه الشراح والنقاد ويخرج فى النهاية بهذه النتيجة: ((**يستحيل استحالة قاطعة أن نفهم (رأس المال)**

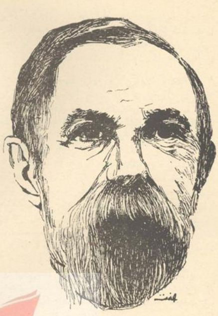


ك . ماركس

لكارل ماركس – لا سيما الفصل الأول منه – مالم ندرس منطق هيجل ونفهمه بأكمله ، ولهذا السبب فقد مضى نصف قرن من الزمان ولم يفهم ماركس واحد من الماركسيين !! » . (المذكرات الفلسفية ص ١٨٣) . ولهذا نراه يحرص على علاج هذا النقص بعد الثورة فكان أهم ما يشغل باله هو ارساء قاعدة فلسفية متينة للمجتمع الجديد ، فكتب في العدد الثالث من مجلة « **تحت راية الماركسية** » مارس ١٩٢٢ – مقالا أطلق عليه الماركسيون انفسهم اسم « **وصية لينين الفلسفية** » لأنه آخر ما كتب في الفلسفة – يدعو الى اقامة قاعدة فلسفية راسخة وصلبة ، ويرى أنه ما لم يتحقق ذلك « **فان العلم الطبيعي، والمذهب المادى لن يستطيعا الصمود في نضالهما ضد هجمات الأفكار البورجوازية المتلاحقة ».** . (المختارات مجلد ٣ ص ٧٢١) . وليس من سبيل الى تحقيق هذه الغاية الا اذا تجمع المثقفون والمفكرون والكتاب وتضافرت جهودهم « **للقيام بدراسة جادة وواعية للجدل الهيجلي وتفسيره تفسيرا ماديا ، ذلك الجدل الذى طبقه ماركس عمليا في كتابه** « رأس **المال** » **وفى مؤلفاته السياسية والتاريخية ..** » بل يرى لينين أن الأمر لا يقتصر على دراسة الجدل الهيجلي وشرحه ، وانما يجب أن يتعداه الى الدعاية لهذا الجدل . وهو يعترف أن هذه مهمة شاقة وعسيرة ، وقد تكون عرضة لكثير من الأخطاء ، لكنها مع ذلك ضرورية ولازمة ولا مندوحة عن القيام بها : « **اذ لا بد أن ندعم الجدل من جميع الجوانب ، فنقوم بنشر مقتطفات متنوعة من مؤلفات هيجل الرئيسية ونفسرها تفسيرا ماديا ونشرحها مستعينين بأمثلة من الطريقة التى طبق بها ماركس هذا الجدل ومستعينين كذلك بشواهد من ميدان العلاقات الاقتصادية والسياسية ..** » (نفس المرجع) ثم يصل لينين في نهاية هذا المقال الى قمة الفهم الناضج للأثر الهيجلي في الفلسفة الماركسية حين يقول : وفي اعتقادى أن جماعة المحررين والمساهمين في مجلة « **تحت راية الماركسية** » يجب أن ينظموا صفوفهم في جماعة تحمل اسم « **جماعة الأصدقاء الماديين للجدل الهيجلي** » . ويرى لينين انه ما لم يضع المذهب المادى نصب عينيه القيام بهذا العمل وتحقيقه تحقيقا منظما فان المادية لن تصمد في كفاحها ، وسيجد علماء الطبيعة البارزون أنفسهم عاجزين عن القيام بالاستنتاجات والتعميمات الفلسفية التى جعل منها تطور العلم الطبيعي وتقدمه الهائل ضرورة لا غنى عنها .

هيجل وفويرباخ

لسنا نهدف من ذلك كله الى القول بأن الماركسية تأثرت بهيجل كما تأثرت بفويرباخ ، ولكنا نريد ابراز حقيقة هامة قد تغيب عن القارىء العربى وسط الزحام الهائل من الأفكار المتداولة – وهى **أن الأثر الهيجلي على الفلسفة الماركسية بصفة عامة لا يمكن أن يوضع على صعيد واحد مع أى أثر آخر** وعلى ذلك فمن الضلال أن نقرن أثر هيجل بأثر فويرباخ ، اذ فضلا عن أن مادية فويرباخ قد خرجت من احشاء المذهب الهيجلي نفسه ، فانها لا تميز الفلسفة الماركسية عن غيرها من المذاهب المادية، **لكن العكس غير صحيح ؛** ذلك لأن المذهب المادى قديم قدم الفسفة ذاتها وصوره كثيرة ومتعددة ، والتفسير المادى للعالم كان شائعا قبل فويرباخ نفسه في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، غير أن الماركسية رفضته **لأنه** كان تفسيرا ماديا بحتا ، ومن هنا فان ما يميز الفلسفة الماركسية اساسا عن غيرها من الفلسفات المادية السابقة هو اضافتها للجدل الهيجلي الى المفهوم المادى عن الطبيعة والعالم ،



ف . انجلز

ومن هنا قال انجلز بحق انه ((لولا هيجل لما كانت هناك اشتراكية علمية ..)) ويدلنا على ذلك ايضا قوله فى مكان آخر : ((**ان الدراسات الشاملة التى قام بها هيجل وتجميعه العقلى للعلوم الطبيعية ، هو عمل أعظم بكثير جدا من كل السخافات المادية مجتمعة ...**)) (جدل الطبيعة ص ٢٧٣) . فمن الضلال اذن ان يقال فى عبارات واسعة فضفاضة أن الماركسية تأثرت بهيجل كما تأثرت بفويرباخ ، وكما تأثرت بهذا الفيلسوف أو ذاك ، بل لقد بلغ التمييع للأثر الهيجلى حدا جعل بعض الكتاب يربطون بين افلاطون وهيجل من حيث انهما معا «جدليان»، وهما معا ((**مثاليان موضوعيان**)) ، ولا مانع من أن يلحق بهما ((**الايبنتز**)) بمثاليته الموضوعية، فهم جميعا قد سلموا بوجود أساس روحى موضوعى متميز عن الوعى البشرى ومستقل عنه (أسس الماركسية اللينينية ص ٤١) . وهم جميعا يمثلون ، خلفية تاريخية تأثرت بها الماركسية .

صحيح أن الماركسية تأثرت بفويرباخ ، هذا أمر لا شك فيه ، لكن أثر فويرباخ لا يعادل ذرة من الأثر الهيجلى ، وانا لنجد ماركس يعبر عن هذه الحقيقة نفسها حين يعرض للمقارنة بين هيجل **المثالى** وفويرباخ **المادى** فيقول : ((**ان فويرباخ ليتضاءل اذا ما قورن بهيجل ..**)) (بؤس الفلسفة ص ١٨٦) وكل جدارة فويرباخ فى رأيه انه فسر هيجل تفسيرا ماديا من وجهة نظر هيجل نفسه . (العائلة المقدسة ص ١٨٦).

الهوة ليست واسعة

لكن قد يعترض معترض فيقول : كيف يمكن أن يكون التقارب وثيقا بين الهيجلية والماركسية بهذا الشكل مع ان الأولى مثالية والثانية مادية فهما من ثم نقيضان .. ؟ الم يقل انجلز : ((**لقد كان انفصالنا عن الفلسفة الهيجلية يرجع أساسا الى العودة الى وجهة النظر المادية .. أعنى التحرر من التصور المثالى للعالم ..**)) أليس الأدنى الى الصواب اذن أن يكون التقارب بينهما وبين فويرباخ حاسما وقويا وان يكون بينها وبين الهيجلية ما بين القطبين .. ؟ لكنى أعتقد أن الدراسة الفاحصة تظهرنا على ان الهوة بين الفلسفتين ليست على هذه الدرجة من العمق والاتساع.

والهوة التى يشيرون اليها دائما هى نقطة البدء التى تبدأ منها كل منهما : فالهيجلية تبدأ من العقل أو الفكر او ما اطلق عليه هيجل اسم ((**الفكرة الشاملة**)) وتقيم صرحها شامخا فوق هذا الأساس ، فلما جاءت الماركسية استبدلت بالفكرة الشاملة ((**المادة**)) لتكون أساسا تقيم عليه مذهبها الفلسفى . فكل فلسفة منهما اجابت عن السؤال الخاص بالعلاقة بين الفكر والوجود وأيهما يسبق الآخر اجابة مختلفة : فراى هيجل أن الفكر هو المبتدأ وكل مافى الكون حديث عنه وخبر ، أما ماركس فرأى أن «المادة» هى **الأساس الأول والشرط المنطقى للفكر والحياة الروحية بأسرها** .

لكن ما المقصود بالمادة حين تقول الماركسية انها الأساس الصلب للعالم وللحياة .. ؟ اهى تعنى مثلا ما نشاهده حولنا من موضوعات جزئية مادية كالأشجار والأنهار والأحجار .. الخ .. ؟ أم أنها تعنى صورة العالم كما يقدمها لنا العلم الطبيعى .. ؟ لا هذه ولا تلك . فالماركسيون يحذرون من الخلط بين ((المادة)) التى يتحدثون عنها وبين اى شكل من أشكالها التى نراها فى العالم من حولنا حتى ولو كان هذا الشكل هو ((**الذرة**)) التى تتكون منها الأشياء جميعا . كما أن ((**ايفانسييف**)) يرى أنه «ينبغى

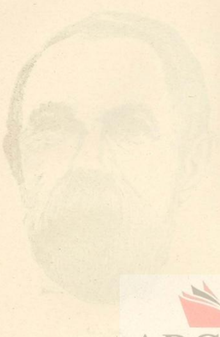
التمييز بين الصورة التى يقدمهـــا لنا العلم الطبيعى عن العالم وبين المادة .. » . **فما هى هذه المادة اذن ..** ؟ يقول ايفانسييف : **«المادة تصور فلسفى أو مقولة فلســـفية تعبر عن خاصية مشتركة بين جميع الأشياء والظواهر وهى أنها حقيقة موضوعية توجد خارج وعى الانسان ..»** . (الفلسفة الماركسية ص ٥٤).

واذا عرفنا أن الفكرة الشاملة عند هيجل هى الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظـواهر العابرة التى نسميها بالوقائع المباشرة فان «لينين» يكون قد اقترب جدا من الفكرة الهيجلية حين قال ان المكتشفات العلمية الأخيرة تزيل الحدود التى نعرفها عن **«المادة»** . فقد كان آخر ما عرفناه عنها أنها « **ذرة** » واصبح ما نعرفه عنها اليوم أنها « **الكترون** » ، وغدا سيزول ذلك أيضا (نفس المرجع السابق ص ٥٦) . فما الذى يبقى اذن بعد زوال هذه الوقائع التى نعرفها ..؟ يبقى التصور الفلسفى الذى يكمن خلف الأشياء الجزئية ولهذا فقد كان لينين على حق تماما حين قال : « **المادة مقولة فلسفية تدل على حقيقة موضوعية ..** » (نفس المرجع الســابق ص ٥٤) . وفى استطاعتك ان تقارن تعريف لينين هذا بقول هيجل : « **المادة ليست الا فكرة ..** » وسوف تجد أن الهوة ليست واسعة بينهما كما يبدو للنظرة العابرة .

وفضــلا عن ذلك فان المادة لها عند الماركسيين ثلاث خصائص هى فى نفس الوقت الخصائص الأساسية للفكرة الشـاملة عند هيجل . « **الخاصة الأولى** » : انها توجد وجودا موضوعيا خارج وعى الانســـان وارادته . **والثانية** انها دائمة الحركة ، فالحركة كما يقول انجلز هى شكل وجود المادة ، فلا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة . « **والثالثة** » : أن مصدر هذه الحركة ليس خارجيا عن المـــادة ولكنه داخلى وهو ما تحمله فى جوفها من متناقضات ، فالصراع الداخلى هو الذى يدفعها الى الحركة والتغير . فاذا عرفنا أن خصائص المادة هذه هى على وجه الدقة خصائص الفكرة الشاملة عند هيجل ، استطعنا أن نتبين أن المسافة بين الهيجلية والماركسية ليست بعيدة بالدرجة التى تبدو عليها .

المنهج ..

لا أريد أن اطيـــل فى الحديث عن المنهج الجدلى الماركسى ، فقد عرضت له بالتفصيل فى دراســـة مستفيضـــة عن المنهج الجدلى





ف . لينين

الهيجلي واعتبرته هيجليا لحما ودما . لكنى اريد هنا أن أعرض لبعض الأفكار العامة التى يمكن أن تبين لنا الى أى حد كان الأثر الهيجلى فى الفلسفة الماركسية حاسما وقويا .

والفكرة الأولى عن فهم المنهج نفسه : اذ ترى الماركسية أن المنهج الفلسفى لا بد أن ينبع من صميم الفلسفة ذاتها ، **فمهمة الفلسفة أن تقدم لنا منهجا فلسفيا عاما للمعرفة ولا تستعير مناهج العلوم الأخرى** ، وهو ما عبر عنه هيجل فى الفقرة الاولى من « **الموسوعة** » وفى تصديره « **لظاهريات الروح** » حين قال : « ان الفلسفة اذا أريد لها أن تكون معرفة منظمة ، ينبغى عليها الا تستعير منهجها من عالم آخر او ان تقنع بمزاعم الحدس ، أو أن تستخدم الاستدلالات التى تعتمد اساسا على تفكير خارجى .. » لكنها يجب أن تشق لنفسها طريقا خاصا مستقلا عن بقية العلوم .

والفكرة الثانية هى تلك التى نصادفها فى كل الكتب الماركسية والتى تتحدث عن منهجين من مناهج البحث الفلسفى : **المنهج الميتافيزيقى** الذى يمثل وجهة النظر القديمة الى العالم وظواهره ، وهى وجهة النظر السكونية التى ترى ان الأشياء خلقت هكذا تامة ومتناهية وتغفل ما فى العالم من حركة وتغير وصيرورة . ثم **المنهج الجدلى الهيجلى** الذى يمثل وجهة نظر جديدة الى العالم المتطور ، ويكفى لكى نتبين ان الفكرتين هيجليتان ان نسوق عبارة انجلز التى يقول فيها : « ان المنهج القديم فى البحث وفى الفكر ، وهو المنهج الذى يسميه هيجل بالمنهج الميتافيزيقى ، له تبرير تاريخى .. فقد كان من اللازم اولا أن يعرف الانسان ما هو هذا الشىء او ذاك قبل ان يتمكن من ملاحظة التغيرات التى تطرأ عليه .. » . (المؤلفات المختارة مجلد ٢ ص ٢٨٨) ولهذا اعتبره هيجل الخطوة الأولى من خطوات المنهج الجدلى الثلاث .

ومما تجدر ملاحظته أن الهجوم الذى تشنه الماركسية على الميتافيزيقا ليس الا ترديدا لما كان يقوله هيجل عن الميتافيزيقا القديمة ، لكنها نسيت ان المنهج الجدلى الهيجلى الذى نقلته عن هيجل هو نفسه ميتافيزيقا جديدة . ومما له مغزاه أيضا ان نشير الى أن هيجل كان يطلق على المنهج الجدلى اسم « **المنهج العلمى** »، ويسمى الشرح الفلسفى باسم « **الشرح العلمى** » . ذلك لأنه كان يستخدم كلمة العلم فى كثير من الأحيان مرادفة لكلمة الفلسفة ، وهى كلها عبارات تتردد اليوم فى جميع الكتب الماركسية ترديدا حرفيا فى الأعم الأغلب .

قوانين الجدل ومقولاته ..

يلخص انجلز قوانين الجدل فى ثلاثة قوانين هى (١) **قانون تحول الكم الى الكيف والعكس** (٢) **قانون تداخل الأضداد** (٣) **قانون نفى النفى** . ويقول فى تعليقه عليها : « هذه القوانين الثلاثة طورها هيجل بطريقته المثالية على أنها قوانين للفكر ؛ فقد عرض القانون الأول فى القسم الأول من المنطق وهو دائرة الوجود : وشرح القانون الثانى فى القسم الثانى من المنطق ، وهو أهم أقسام المنطق كلها ، واعنى به دائرة الماهية . أما القانون الثالث والأخير فقد اعتبره القانون الأساسى فى بناء النسق كله (جدل الطبيعة ص ٨٣) .

وعلى الرغم من اعتراف الماركسية بأن قوانين الجدل الماركسى ومقولاته منقولة نصا وروحا عن منطق هيجل ، فانهم يقولون دائما انها ظلت فى منطق هيجل مجرد مقولات منطقية ولم تتخذ شكل القوانين وهم يقولون من ناحية اخرى أن هيجل استخدم مقولاته هذه استخداما منطقيا خالصا ، فجعل التطور تطورا للعقل أو الفكر أو الروح : ومن هنا كان صراع الأضداد عنده تمزقا للفكر نفسه . وكانت عملية نفى النفى تحدث فى جوف الفكر . وقل مثل ذلك فى الانتقال من الكم الى الكيف . اما الماركسية فتحدثت عن تراكم راس المال الذى يتجمع حتى يؤدى الى انقلاب المجتمع الراسمالى كله ، كما شرحت صراع الطبقات وتناقضها ، وابرزت نفس المراحل التاريخية بعضها لبعض .. الخ .

وجوابنا على ذلك هو كما يلى : اما أن هذه الأفكار ظلت عند هيجل مقولات ولم يطلق عليها اسم القوانين الأساسية للجدل فذلك راجع الى انه كان يحلل الجدل نفسه فى المنطق ولم يكن يضع له قوانين . ومعنى آخر فلو أن الماركسية حاولت أن تدرس العلاقة بين هذه القوانين بعضها وبعض لتقف على ما بينها من صلة فسوف تجد نفسها مضطرة الى جمعها فى سلسلة واحدة كما فعل هيجل بالضبط . وتلك هى العملية التى رفض انجلز أن يخوض فيها فى جدل الطبيعة (ص ٨٤) ومن ناحية أخرى

فان القانون عند الماركسيـــة هو الطبيعـــة الموضوعية العامة المشتركة بين الظواهر .. « **فالصورة الشاملة فى الطبيعة هى ما نسميه** بالقانون .. (جدل الطبيعة ص ٣١٠) . اى ان القانون هو الماهية الموضوعية الأساسية التى تعبر عن الرابطة الضرورية بين الظواهر ، وذلك هو تعريف المقولة عند هيجل . واذا كان القانون الجدلى هو التعبير عن الصلة الموضوعية العامة بين القوانين الجزئية فانه بالتالى التعبير الموضوعى عن الصلة بين المقولات والقانون الأول مثلا ليس الا تعبيرا عن الصلة بين مقولتى الكم والكيف ، أى أن الماركسية هنا تقتطع شريحة من الجدل الهيجلى لتطلق عليها اسم القانون . ولهذا قال قائل منهم بحق : « **انه بدون معرفة المقولات يستحيل فهم قوانين الجدل ..** » (ايفانسييف ص ١٢٤ — ١٢٥) .

اما أن المقولات كانت منطقية عند هيجل فهذا أمر طبيعى طالما أنه فى المنطق يعرض الصورة العقلية الخالصة للجدل ، لكن الاستدلال من ذلك على أن هيجل اعتبر الصراع بين الأضداد صراعا فكريا فحسب هو خطأ من أفدح الأخطاء التى تدل على جهل تام بالفلسفة الهيجلية . ذلك لأن اى انسان له أدنى دراية بهيجل يعلم — كما يقول انجلز — « انه استطاع فى بعض مئات من الفقرات أن يقدم لنا أمثلة أخاذة للغاية عن القوانين الجدلية ، مستمدة من مجال الطبيعة والتاريخ » . (جدل الطبيعة ص ٨٤) .

والحق ان هيجل فى عرضه العقلى الخالص للمقولات الجدلية فى المنطق لم يفترض لحظة واحدة أن هذا الفرض لمنطق التطور يتصـــل « **بالأمور الروحية وحـــدها** » او « **المســـائل الغيبية** » كما يحلو لبعض الماركسيين تسميتها ، لكنه كان يشير ويركز باســـتمرار على الطابع الموضوعى للمقولات ؛ ويرى أن هـــذا التطور العقلى الذى يعرضه فى المنطق هو صلب الواقع وجوهر الوجود ، وماهية العالم ، فليست هذه المقولات مجرد ماهيات خالصة أو افكار مجردة، والا لتعارض ذلك مع الأفكار الأساسية فى الجدل الهيجلى نفسه : كالجمع بين الهوية والاختلاف والذاتى والموضوعى والمجرد والعينى .. الخ . فهيجل يرفض الثنائية ، ومن هنا فهو لا يفصل بين المقولات وعالم الواقع لكنه يعتبرها « **قلب الأشياء ومركزها** » على حد تعبيره .

ومعنى ذلك انه اذا كانت الماركسية قد شرحت قانون الأضداد بأمثلة عينية سواء من ميدان العلوم الطبيعية او الاجتماعية ، فان هيجل لم يتحدث عن أضداد الفكر فحسب بل شرح هذه الفكرة بأمثلة عينية بالغة العمق ، ولم تقتصر هذه الأمثلة على الطبيعة او التاريخ او الفلســفة فحسب بل امتدت الى ميـــدان العلاقات الاجتماعية نفسها . وهذا واضح فى مؤلفاته المختلفة : فهو فى « **ظاهريات الروح** » مثلا . يحلل العلاقة بين السيد والعبد .. ويذهب الى ان العبد بفضل عمله ونشاطه يصل الى الاستقلال الذاتى ، ولا يصـــبح موضـــوعا لاستغلال الآخرين وانما يصبح شخصية مستقلة تحددها أفعاله وارادته ، فى حين ينقلب السيد عبدا تابعا لمولاه .. وهذا التحليل هو الذى وقفت الماركسية وغيرها من النظم الاشتراكية تتأمله طويلا كما يقول **جان بول ساتر وفندلى** وغيرهما .

وفضلا عن ذلك فان هيجل يضرب الكثير من الأمثلة التجريبية للاعتماد المتبادل بين الكم والكيف : فدستور الدولة وقوانينها (أى كيفها) يعتمد على حدودها ومقدارها ومساحتها وما الى ذلك من أمور كمية . وتحول الماء من سائل الى غاز هو المثل الهيجلى للتغيرات الكميـــة التى تنقلب الى تغيرات فى الكيف وهو المثل الذى يتردد فى جميع الكتب الماركسية التى تعرض لشرح هذا القانون . كما يتحدث هيجل ايضا عن نمو النبات من البذرة الى الزهرة الى الثمرة وتعتبر هذه العملية سلسلة من نفى النفى .. الخ فهناك باختصار مئات المئات من الأمثلة العينية والوقائع التجريبية التى قدمها هيجل ثم ترددت بعد ذلك كشرح « **للقوانين الأساسية للجدل الماركسى** » ويقول « **سدنى هوك** » فى هذا المعنى « أن معظم الأمثلة التى أوضح بها انجلز الجدل فى الطبيعة والتى ذكرها فى كتابه « ضد دوهرنج » والتى شاعت جدا فى الكتابات الاشتراكية يجدها القـــارىء فى كتاب المنطق لهيجل .. » (من هيجل الى ماركس ص ٦٩) .

امام عبد الفتاح امام

نحو

أخلاق اشتراكية جديدة

سمير كرم

« إن المعتقد المادى القائل بأن الناس هم نتاج ظروف وتربية ، وإن اختلاف الناس راجع إلى اختلاف الظروف والتربية التى هم نتاج لها ، معتقد ينسى أن الناس هم الذين يغيرون الظروف »

ك . ماركس



هـ . ماركوس

ظلت « **الأخلاق** » لفترة طويلة ـ ربما منذ العصر القديم مجرد مبحث من مباحث الفلسفة التقليدية الثلاثة (الوجود والمعرفة والخير) ..ولابد اذا قامت « **أخلاق** » اشتراكية أن تخرج من عنق الزجاجة النظرى هذا لتصبح تيار حياة للمجتمع الحقيقى الذى تريد الاشتراكية تشييده .

وبهذا المعنى ـ ولكى تخرج الأخلاق من مجرد كونها فرعا من فروع البحث الفلسفى النظرى ـ **لابد** أن تكون للمجتمع الاشتراكى أخلاق **لا** تنطلق من النظرة التقليدية التى سادت حضارة الغرب منذ عصر اليونان .. **وهى تلك النظرة التى ترى أن عمل الانسان يكون خيرا اذا هو امتثل فيه لقاعدة سابقة الوجود او لمثل أعلى أو نموذج سابق .**

فلقد ظلت **مشكلة الأخلاق** معكوسة شأنها شأن **مشكلة المعرفة ..** واذاكان الفكر الجدلى قد وضع مشكلة المعرفة على قدميها فى الوضع الصحيح لها ، **فان الأخلاق الاشتراكية ينبغى ان تتسلح بنفس الفكر ـ أو بالأحرى بنفس النهج الذى يقيمها على قدميها.** والمنطلق الصحيح لمشكلة الأخلاق هو

على النحو التالى : حين نتساءل عما ينبغى لنا عمله ليكون عملا صالحا لا نحاول الامتثال لقانون سابق الوجود أو الاقتداء بكائن معين :« **بل نتساءل عما ينبغى أن نضيفه الى الوجود مما ليس يوجد فيه بعد** » .

العودة الى النبع

وقد يكون الجانب النظرى من مشكلة الأخلاق الاشتراكية راجعا الى قلة ما كتب عن الأخلاق فى الفكر الاشتراكى – **وبصفة خاصة فى الفكر الماركسى** – بالقياس الى ما كتب فى غيره من الموضوعات الفلسفية أو الاقتصادية او الاجتماعية . ولا يقتصر هذا على « الأصول » التى يرجع اليها بالنسبة للفكر الاشتراكى . **ماركس وانجلز ولينين** ... الخ . بل تمتد قلة الكتابات عن مشكلة الأخلاق لتشمل أيضا أبحاث المفكرين الاشتراكيين على نطاق أوسع .

وقد يكون العزاء فى هذا الآن أن شعار « **العودة الى النبع** » هو الشعار الذى يرتفع الآن بين المفكرين المعاصرين بالنسبة للماركسية بصفة خاصة . ولهذا ومع التسليم فعلا بضرورة « **العودة الى النبع** » فان التنقيب فى الجانب النظرى لمشكلة الأخلاق يقتضى التنقيب فى كتابات ماركس وانجلز مباشرة عند الرؤية الاشتراكية للأخلاق الجديدة .

ويكشف لنا مثل هذا التنقيب عن أن الاكتشاف الجوهرى الذى قدمه ماركس فى مجال الأخلاق هو أنها « **خلق الانسان خلقا متصلا لنفسه** » . فان ماركس بنظرته الى الاغتراب نظرة تاريخية ونضالية – على عكس نظرة **هيجل** – ثم بالحجج التى قدمها فى كتاب « **رأس المال** » – قد أذاب ما كان قد تبلور جليدا على صورة اشياء وأوضاع تاريخية ليعيده الى حقيقته الحية بوصفه أفعالا بشرية . **فدل ماركس الانسان على امكان استرداده سلطانه الحقيقى على قدره .**

ولكن هذا الاكتشاف الجوهرى نفسه يضعنا مباشرة أمام المحنة الأساسية – أو محور التناقض الرئيسى – فى مشكلة الأخلاق الاشتراكية . **ونعنى بها المحنة بين الحتمية التى تسفر عنها دراسة الماركسية لقوانين التطور الاجتماعى والمادى ، وبين هذا الاكتشاف الكبير الذى قدمته الماركسية فى مجال الأخلاق والذى جعل من الاشتراكية وسيلة اشراق الانسان لسيطرته على أفعاله وقدره ومستقبله .**

ان الماركسية باعتبارها التعبير الأكمل – فى النظرية وفى التطبيق – عن البناء الاشتراكى للمجتمع هى التى وضعت الانسان لأول مرة بالتدليل الموضوعى « **العلمى** » أمام نوع من الحتمية « **الجدلية** » لتطور المجتمع البشرى .. وهى نفسها أيضا التى وضعت الانسان أمام « **مسئولية** » صنع مستقبله بنفسه . ومشكلة الأخلاق الاشتراكية هى – على المستوى النظرى – الخروج من هذا التناقض الجدلى .. هى ايجاد المركب الخلاق الذى نعنى به « الأخلاق الاشتراكية » للمجتمع الاشتراكى فى عصر الاشتراكية .

وعلى هذا المركب الخلاق ان يوجد الصيغة الملائمة التى فيها يمكن أن تتحقق شروط « **خلق الانسان خلقا متصلا** » بحيث يكون هو صانع تاريخه لا بالمعنى الذى ساد فى مراحل التطور الاجتماعى السابقة على الاشتراكية (**العبودية والاقطاع والرأسمالية**) وانما بالمعنى المتضمن للوعى التاريخى الذى تضمنه الاشتراكية وتشترطه فى الوقت نفسه .

وبهذا المعنى نفسه فان محنة الأخلاق الاشتراكية هى حل التناقض القائم بين الأخلاق الفردية الذاتية – حاجات الفرد ورغباته ومسئولياته ومفاهيمه فى السعادة – والأخلاق الاجتماعية – المسئوليات الاجتماعية والنضالية والسياسية والمفاهيم الاجتماعية فى السعادة والأهداف التاريخية للمجتمع . ان تجاوز هذا التناقض بين « **الفردية** » التى خلقتها ودعمتها مراحل التطور السابقة على الاشتراكية طوال أجيال عديدة ، و «**الاجتماعية**» التى تريد الاشتراكية خلقها فى اطار التطور الاجتماعى الذى يدخل بالتاريخ الانسانى لأول مرة فى منحنى مختلف يختفى فيه استغلال الانسان للانسان، هو المطلب الرئيسى من الأخلاق الاشتراكية سواء على المستويين النظرى أو العملى .

رفض الأخلاق الجاهزة

لقد كانت الأخلاق – بمفهومها القديم الذى لا يزال يسود مع سيادة النظم الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية السابقة على الاشتراكية – **أخلاقا جاهزة** .. يمكن تشبيهها بالسيناريو السينمائى أو النص المسرحى .. أدوار أعدت ليقوم فيها كل فرد بدور لا يستطيع ان يخرج عن الحدود المرسومة له فيه.. وهذا المفهوم للأخلاق يعكس منطق الثبات أو منطق التصنيف أى المنطق الشكلى القديم .. وهو نفسه منطق التقسيم الطبقى الاجتماعى . **ولا تستطيع الأخلاق الاشتراكية أن تحتفظ بهذه الصيغة الجاهزة للأخلاق .. ليس فقط لايمان الفكر الاشتراكى بالتطور والصيرورة الدائمة . . وليس فقط لأن هذا الفكر يقول بنسبية الحقائق الموضوعية .. وانما فى الأساس لأن الفكر الاشتراكى يحكمه منطق جدلى هو منطق تطور**

وتناقض وخلق دائم للجديد من القديم وصراع دائم بين القوى المادية بعضها وبعض ــ ومنها الانسان ومنها الطبيعة، والقوى الروحية باعتبارها أيضـــا نتاجا لهذا الصراع المادى فى الوجود..

ومن هذه القوى الروحية ــ وفى الأساس منها ــ القيم الأخلاقية .

واذا كانت الأخـــلاق الاشتراكية تعانى تناقضاتها الذاتية بين الحتمية التاريخية وسيطرة الانسان على هذا التاريخ ، وبين الفردية والاجتماعية وبين الأصل المادى (**الاقتصادى**) للقيم ونسبية الحقائق الموضـــوعية ، فانها تعانى أيضا من نوع آخـــر من التناقضات الخارجة عنها والتى لا تعد النظرية الاشتراكية مسئولة عنها بقدر مسئولية ســــوء الفهم الـــذى تتعرض له هذه النظرية فى كثير من الأحيان ، وخاصة فى مفهومها عن البناءات الفوقيـــة ــ ومنهـــا القيم الأخلاقية ــ ودورها فى حركة التطور الانسانى .

وعلى سبيل المثال فانه يقال كثيرا أن التقدم الأخلاقى للانسان لم يواكب التقدم الذى احـــرزته العلوم .. ان لم يواكب التقـــدم المادى . ويقال ــ ترتيبا على هذا ــ ان متاعب عصرنا ترجع فى معظمها الى هذا التفاوت بين التقدم الأخـــلاقى والتقدم المادى أوالعلمى والتكنولوجى. ويكاد يصل البعض الى حد القول بأن هذا التقدم المادى والتكنولوجى هو المسئول عن التخلف الأخلاقى !

وهذا القول زائف من أســـاسه، بل هو بالأحرى مضلل ، لانه لم يكن للحـــاجة الى علاقات انســـانية أفضل بين الناس ــ سواء كجماعات أو كأفراد ــ تأثير على العقل الانسانى واستحواذ على اهتمامه كما لها فى زمننا هذا . **بل أن القرن الأخير الذى شهد أكبر طفرات التقدم المادى للعلم والتكنولوچيا لم يكن قرنا يتميز بالضعف الأخـــلاقى اذا هو قيس بالقرون الماضية** . بالاضافة الى أن هذا القرن قد شهد أكبر تغيـــير ــ سواء على المستوى النظـــرى أو العملى ، الايديولوجى أوالاجتماعى ــ **نحو أخلاق جديدة** .. ونعنى بهذا التغيير الظهـــور الفعلى للاشتراكية كنظام للعلاقات الاجتماعية لأول مرة فى حياة الانسان الحـــديث ، بكل ما يعنيه هذا النظام من اسقاط قيم أخلاقية كانت هى طوال القـــرون الماضية مبعث عذاب الانسان واغترابه وسقط تحت وطأة الاستغلال البشع للنظم القديمة . فقد كانت هـــذه القيم عوامل تثبيت لهذه الأوضـــاع التى تعتبرها الاشتراكية الآن أوضاعا لا أخلاقية .

الأخلاق والتقدم التكنولوجى

وينشأ هذا الرأى الزائف نتيجة لأن التغير فى مجال الأخلاق لم يعـــد يسير فى الاتجاه التقليدى الذى يقصده القائلون بأن التقدم الأخلاقى ليس مواكبا للتقدم المادى .. وهـــؤلاء انفسهم هم الذين فشلوا عمليا فى استيعاب التقدم العلمى والتكنولوجى وما يفرضه من قيم جديدة واتخذوا منه موقفا سلبيا **لا هم يستطيعون فيه أن يمنعوا عن أنفسهم تأثيرات العلم والتكنولوچيا ولا هم يستطيعون فيه دفع الأخلاق ــ كما يتصـــورونها ــ نحو التقدم .**

ومثل القائل بأن الأخـــلاق قد تخلفت عن التقدم المادى مثل من يقف أمام تمثـــال اغريقى أو رومانى ويتحسر على تأخر الفن الحديث ويقول أن الفن قد تأخر عما كان عليه فى عهد الأغريق والرومان الأقدمين !

ولكن الحقيقة أيضا أن الفنـــون الحديثة لم تستطع بعد ان تقنـــع جموع الانسان الحديث وتصبح جزءا من تكوينه الثقافى ، فنجده لا يزال يستحسن ويفضل الفنون القـــديمة « **الكلاسيكية** » أو « **التقليدية** » .

وبالمثل فان الأخلاق الحديثة لم تستطع بعد أن تتغلغل بين جموع الانسان الحديث وتصـــبح جزءا من تكوينه وحركته وارادته فنجده لا يزال يجد الحياة على نمط القيم الأخـــلاقية التقليدية القـــديمة الجاهزة أيسر كثيرا من ممارسة الخلق الدائم للقيم الأخلاقية الجديدة التى تستطيع أن تواكب التقـــدم المتصـــل للعلوم والتكنولوچيا وتواكب فى الوقت نفسه التغير الاقتصادى والاجتماعى الذى تعنيه الاشتراكية وتهدف اليه استنادا الى هذا التقدم المادى .

ان تقدم العلم والتكنولوچيا يحرر الانسان بشكل مطرد من العمل البدنى المضنى ويتجه باطراد نحو الغـــاء الاستخدام المباشر للقوة فى تحـــديد المصـــادر المادية . وفى ظل النظام الراسمالى ، فان الوسائل الراسمالية لاستخدام العلم والتكنولوچيا تشـــكل الغايات التى يتعين على الناس أن

يتبعوها .. ولكن الاشتراكية تنظر الى الأمر نظرة مختلفة تماما .

لقد كانت رؤيا ماركس للمجتمع الذى تصنعه الاشتراكية انه « **المجتمع الانسانى حقا** » ، وهو فى رأيه مجتمع يتكون كله من المشتغلين دوما فى نشاط وانتاج خلاق . وبهذا فقد اعتبر ماركس أن قهر الاغتراب مفهوم جمالى فى الأساس . **فماذا يعنى هذا ؟** .

انه يعنى أن ماركس كان يتطلع الى أخلاق تمارس النشاط الفنى.. أخلاق ابداعية تماما كالأعمال الفنية لا تحكمها قيم جمالية مسبقة وانما تتحقق فى ذاتها قيم جمالية .

الرؤية الاشتراكية للأخلاق

ولعل هذه الرؤيا الماركسية للمجتمع الذى تقيمه الاشتراكية هى التى جعلت ماركس لا يضمن فلسفته نسقا متكاملا فى مبحث الأخلاق . ومع ذلك فانه من خلال الكتابات القليلة له ولانجلز فى هذا المجال يمكن فهم الأخلاق الاشتراكية فى **هذا الاطار** :

أولا .. الأخلاق خلق انسانى . هى انعكاس فى الوعى لحاجات ورغبات وآمال الناس الحقيقيين .

ثانيا .. ينشأ هذا الانعكاس دائما عن الشروط المادية المتعينة للحياة الانسانية والعمليات والعلاقات الفعلية التى بها ينتج الناس ضروريات حياتهم ويجددونها .

ثالثا .. تتغير المفاهيم الأخلاقية بتغير الظروف المادية للحياة وتغير قوى الانتاج وتغير العلاقات الانتاجية ولا يمكنها بأى حال من الأحوال أن تكون أعلى من البناء الاقتصادى . **فالمجتمع العبودى - مثلا - لا يمكن** أن يؤمن بالاخوة بين الانسان والانسان أكثر مما يمكن أن يؤمن **مجتمع اقطاعى بالحرية الفردية والمساواة** .

رابعا .. فى مجتمع منقسم الى طبقات متصارعة تعكس المفاهيم الأخلاقية الانقسامات الطبقية ، وتصبح اما تبريرات للعلاقات الاقتصادية القائمة أو مطالب بتغيير هذه العلاقات .

خامسا .. ان مطلب تغيير العلاقات الاقتصادية هو مطلب نقل السلطة الاقتصادية والسياسية من طبقة الى أخرى .

سادسا .. ان مفاهيم الخير والحق والعدل وما الى ذلك ينبغى أن تستمد معناها من ظروف الحياة الحقيقية للناس فى المجتمع فى زمن معين . وينبغى الرجوع الى هذه الظروف أو التغييرات المقترح ادخالها عليها طبقا لحاجات ومصالح قسم كبير أو صغير من المجموعة الاجتماعية .

سابعا .. ينتج من كل هذا أن الأخلاق ظاهرة اجتماعية لا يكون لها معنى بالنسبة لفرد منعزل - روبنسن كروزو فى جزيرة صحراوية - فهى تضم نسقا من أنماط المثل العليا والالتزامات ، ومن ثم لا يمكن أن يكون هناك مجتمع أو مجموعة انسانية بدون أخلاق .

وينقلنا هذا الاطار « **الأورثوذكس** » للأخلاق الاشتراكية .. وعلى وجه التحديد الأخلاق الماركسية . ونعنى به التناقض المتصور الآن لدى كثير من المفكرين والأساتذة بين « **الماركسية التقليدية** » **والماركسية** « **الانسانية** ». وهى أزمة أصبحت تتضح فى الصراع القائم بين الماركسية «الأورثوذكسية» والماركسية « المراجعة » فى كافة مجالاته السياسية والاجتماعية والايديولوجية . ويدور هذا الصراع حول محور أساسى رغم تعدد هذه المجالات - هو **محور الحرية** ، وان كان هذا المحور فى التطبيق العملى على المستويين الأخلاقى والسياسى يتخذ أسماء أخرى مثل الديمقراطية والليبرالية ..

الحرية فى المفهوم الماركسى

ولكن « **الحرية** » فى المفهوم الماركسى هى التى تحل التناقض بين الحتمية ومسئولية الانسان فهى حرية تنبثق من الضرورة .. **بل ان الحرية هى نفسها الضرورة حين تفهم قوانين هذه الضرورة ويصبح من الممكن السيطرة عليها وتوجيهها** . « الضرورة عمياء طالما لم نفهمها » .

ويقول انجلز فى « **ضد دورنج** » « **الحرية لا تقوم فى حلم الاستقلال عن القوانين الطبيعية ولكن فى معرفة هذه القوانين وفى الامكانية التى تعطيها هذه المعرفة لجعل القوانين تعمل بطريقة منظمة للوصول الى غايات محددة .. ولهذا فان الحرية تكمن فى سيطرتنا على أنفسنا وعلى الطبيعة الخارجية - سيطرة تقوم على معرفة الضرورة الطبيعية ، ولهذا فان الحرية بالضرورة نتاج للتطور التاريخى** » .

ومن المهم أن نلاحظ فى هذه الفقرة أن انجلز لا يعنى بالسيطرة على أنفسنا مجرد سيطرة الفرد على ذاته ، وانما هو يعنى فى الأساس سيطرة الناس - جماعيا - على مجموع علاقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .. ومن هنا نستطيع أن نتفهم ما فى هذه الفقرة عن الحرية من مؤشرات الى القيم الأخلاقية كما تسفر عنها مراحل مختلفة من التطور الاقتصادى والاجتماعى .

وقد أعطى **جورج سوريل** « صورة درامية » لهذا الصراع فيما صوره من الصراع التاريخى بين أخلاق المستهلك المهتم بالأرباح والايرادات ، والذى يبحث عن الأمن وينظر الى كل شىء على انه غاية تجارية ... وأخلاق المنتج (العامل) القائمة على القيم البطولية التى تمثلها عملية الخلق غير المفرضة .. **قيم الابداع** والتعاون والتطور ...

وفى ضوء حقيقة هذا الصراع فان الأزمة الراهنة فى الحركة الاشتراكية **- وهى فى تصورى الخاص أزمة مثقفين فى الأساس** - هى أزمة ناشئة عن التوتر بين تأكيد الماركسية على المذهب العقلى الاقتصادى والكفاية

المادية واهتمامها بما تعتبره الشروط الاقتصادية الضرورية للحرية - من ناحية - وتأكيدها من ناحية أخرى على ضرورة ايجاد أخلاق انسانية حقا تتغلب على مفهوم الملكية وعلى الانفصال بين الوسائل والغايات ..

والدعوة القائمة الآن بين الماركسيين المعاصرين - أمثال **روجيه جارودى و هنرى لوفيفر وجورج لوكاتش** - هى دعوة الى اقامة أخلاق راديكالية .. أخلاق ترتبط باكتساب المعرفة وبتقاليد الانتاج الروحى والمادى والعمل السياسى والديمقراطية . ولكن الماركسيين المعاصرين يختلفون بعد هذا فى **أن بعضهم يرى أن مثل هذه الأخلاق لابد أن تكون أخلاق صراع ونقد وبعضهم الاخر يعتبرها أخلاق نضال والتزام** . البعض منهم يرى أن مثل هذه الأخلاق لا تحمل فى طياتها اى ضمان للنجاح - على حد تعبير **يوجين كامنكا** - **لأنه ينظر اليها فى ضوء « التمرد الليبرالى »** على الاشتراكية كما تعكسه أحداث عديدة أخيرة فى بعض الدول الاشتراكية ، والبعض الآخر يعتبرها الضمان الحقيقى للتغلب على أزمة العصر وهى أزمة الحرية لأن هذا البعض ينظر اليها فى ضوء نماذج النضال التى قدمتها الاشتراكية وأثبتت الرأسمالية عجزها عن تقديم مثلها .. نموذج النضال الفيتنامى ونموذج النضال الذى يمثله **أرنستو جيفارا !**

ولا شك ان قيمة هذين النموذجين الرائعين تكمن فى انطلاقهما من ايمان حقيقى بضرورة ان يصنع الانسان - وليس المقصود هنا الفرد قطعا - قدره ومستقبله وأن يشكله على الصورة التى تحقق غاياته فى الحرية. أنهما نموذجان يؤكدان **أن الحتمية التى توصلت اليها الاشتراكية ليست حتمية تدعو للاستسلام للظروف الطبيعية والتاريخية . وانما هى حتمية تغيير الانسان لهذه الظروف نفسها .**

الا يمكن اعتبار هذا المفهوم نفسه هو ما عبر عنه ماركس فى أفكاره عن فيورباخ ؟ .. الفكرة التالية :

« ان المعتقد المادى القائل بأن الناس هم نتاج ظروف وتربية وأن اختلاف الناس راجع الى اختلاف الظروف والتربية التى هم نتاج لها، معتقد ينسى أن الناس هم الذين يغيرون الظروف » .

حرية الفرد وحرية الكل

ان ماركس لا يقترح مثلا أعلى لمجتمع تتحقق فيه الحرية تحققا تلقائيا . انه يعرف أن هذا ليس اكثر من وهم ، لأن المجتمع الحر يظل شيئا مجردا اذا لم يكن كل فرد فى هذا المجتمع حرا كفرد . ولهذا فانه يعلن بوضوح أن المجتمع «الانسانى» الجديد لا يمكن الا أن يكون رابطة من الناس تكون فيها **حرية كل فرد شرطا لحرية الكل .**

وكتب ماركس وانجلز فى « **الايديولوجية الألمانية** » :

« ان المقدمات التى نبدأ منها ليست مقدمات تعسفية وليست مقدمات قطعية ، وانما هى مقدمات واقعية لا يمكن أن يتم التجريد منها الا فى الخيال . انها الأفراد الحقيقيون ونشاطهم وظروفهم المادية التى يعيشون فى ظلها ، سواء الظروف التى يجدونها قائمة بالفعل او تلك التى يخلقونها بنشاطهم . وهذه المقدمات - بهذا المعنى - يمكن التحقق منها بطريقة تجريبية خالصة » .

فاذا طبقنا هذا القول على الأخلاق فانه يعنى أنه بدلا من البدء من « **وصايا تتجاوز الطبيعة** » أو من قانون أخلاقى فطرى أو مبدأ أولى يتعين علينا أن نبدأ بالحياة المتعينة الفعلية للناس فى المجتمع . لا نبدأ بالانسان وانما بالناس فى علاقاتهم المتعددة فى عملية انتاج الظروف المادية لحياتهم .

وهذا يعنى أيضا بالنسبة للأخلاق أن كل نظرية فى الصواب والخطأ تكون فى الحقيقة مشتقة من هذا المركب الكلى لحياة الناس ، كما هى قائمة محكومة بالظروف التاريخية فى مكان وزمان معينين . وهذا يعنى - فى النهاية - أن اختبار أى نظرية أخلاقية ينبغى البحث عنه فى الطريقة التى تعمل بها هذه النظرية فعليا داخل هذا المركب من العلاقات الانسانية .

ان دراسة قوانين التطور الاجتماعى وامكانية رسم جوهر المسار نحو مستقبل قريب أو بعيد ، كثير الاحتمال او قليله ، لاتعفينا فى اية لحظة من وعى مسئوليتنا الخاصة بوصفنا ذوات فاعلة خالقين لتاريخنا ذاته لا موضوعات فى تاريخ نتصوره على شكل يهبط بنا الى حيث لا نكون اكثر من محصلة أو مجموع لظروف وجودنا .

ان الأمل معلق الآن بالاشتراكية أن تجد خلاصا من الأوهام والسخافات التى تغطى حياة الانسان فى المجتمعات الراهنة وفى أن تحدث تحولا سريعا وحياة جديدة يجد فيها الانسان موازين تمكنه من تقييم مظاهر الحياة وعيشها والابداع فيها. **ولكن محنة الانسان فى هذا أنه يطمح فى آن واحد الى الحرية المطلقة والى قواعد ومقاييس نهائية لتقييم الحياة.** فهو يتوقع على الأقل أجود نمط حياة أخلاقى معين . وهنا يختلف الناس .. البعض يخيب أملهم ويبهت فى نظرهم مبدأ الحرية المتجسدة الحية فيستسلمون لليأس. والبعض يواصل النضال ليصنع هذه الحرية صنعا حقيقيا وليخلقها خلقا متصلا فى ظروف واقعية مادية قد تكون أشد ظروف الصراع قسوة وعنفا . **البعض الأول يمثل موقفا اخلاقيا تعكسه أزمة الشباب المثقف فى أوروبا الغربية والشرقية .** - وغير أوروبا أيضا - **والبعض الاخر يمثل موقفا أخلاقيا يعكسه نضال الشعب الفيتنامى ودلالاته وأهدافه !** وهذه أخلاق .. وتلك اخلاق أخرى .. الأولى تعيش فى محنتها وتجتر منها ، والثانية تتجاوز ظروفها وتصارعها لتخلق ظروفا من صنع الانسان ونضاله .

سمير كرم

إمانويل كانت فى ترجمتين عربيتين

د . فؤاد زكريا

من مظاهر طموحنا الفكرى ان تظهر ترجمتان للفيلسوف الألمانى الأكبر « امانويل كانت » فى فترة لا تتجاوز سنوات ثلاث (اذ أن الترجمة الأولى ظهرت عام ١٩٦٥ ، والثانية عام ١٩٦٨)، بعد أن ظل المهتمون بالدراسات الفلسفية يقرءون عن كانت ويدرسونه عشرات السنين دون أن تتاح لهم فرصة الاطلاع على واحد من مؤلفاته باللغة العربية . ولقد كان من أول الأهداف التى ظهرت مشروع «المكتبة العربية» لتحقيقها ، العمل على ترجمة مجموعة رئيسية من النصوص الهامة فى تراث الفكر البشرى ، وهو بلا شك هدف جليل . ولكن تحقيق هدف طموح كهذا يقتضى صبرا وتانيا ، ويقتضى قبل ذلك تأكدا من ان جميع شروط النجاح قد استكملت . واود فى هذا المقال ان أسهم فى اثارة بعض المسائل التى ينبغى ان يجاب عنها اجابة محددة المعالم قبل ان يسير المشروع فى طريقه قدما ، وان أقدم نقدا لعملين من الأعمال الهامة التى ظهرت فى هذا المشروع ، لعله ان ينير طريقنا فيما يلى ذلك من أعمال .

* * *

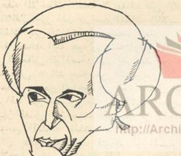
ان المشكلة الرئيسية التى تثار فى حالة المؤلفات التى تترجم من لغة غير شائعة التداول بين مثقفينا ، هى مشكلة التفضيل بين الترجمة

عن اللغة الأصلية مباشرة ، وبين الترجمة عن ترجمة اخرى الى لغة متداولة معروفة . وفى اعتقادى أن هذه المشكلة تقتضى مواجهة صريحة، ربما آلمت البعض ، ولكنها على اية حال كفيلة بالقاء ضوء لا غنى لنا عنه فى مرحلتنا الثقافية الحاليـــة .

ذلك لأن وراء كل نص هام من النصـــوص المنتمية الى الحضارة الغربية تراثا هاما وضخما من الترجمات المتعددة والدراسات المتعمقـــة بشتى اللغات الأوروبية . ويستطيع المرء ان يقول مطمئنا أن أية ترجمة لنص يونانى أو لاتينى قديم ، تظهر باللغة الانجليزية او الفرنسية مثلا فى دار نشر لها احترامها ، لابد أن تكون ترجمة صحيحة وأمينة ، لأن الجو الثقافى فى البلاد التى تصدر فيها هذه الترجمة لا يحتمل ظهور ترجمـــات ضعيفة او ناقصة أو غير دقيقة . وليس معنى ذلك أنهم معصومون تماما من الخطأ ، ولكن نسبة الخطأ تكون عادة ضئيلة الى حد يمكن تجاهله . بل ان هناك ترجمات كثيرة يقوم بها علماء أفنوا أعمارهم فى دراسة مفكر واحد ، وربما جانب معين من جوانبه ، أو حتى كتاب واحد من كتبه، وفى دراسة كل ما الف عنه ، وكل الســـوابق الماضية فى تفسيره .

فاذا كان الأمــــر كذلك ، كان من حقنا أن نتساءل من الذى يضمن أن تكون الترجمة عن اللغة الأصلية التى نقوم بها فى بلد عربى منفصل بطبيعته عن هذا التراث الغربى الضخم ، أعظم قيمة من الترجمة التى تتم بتوسط لغة أخرى أسهل تداولا ؟ ان النوع الأول ــ من حيث المبدأ ــ هو الأعظم فائدة دون شك ، ولكنا اذا تركنـــا المبدأ العام جانبا ، وانتقلنا الى التطبيق ، وجدنا اننا لن نجد بيننا ، الا فى القليل النادر ، من يستطيع أن يعايش النص الأصلى ويفهم كل أسراره بقدر ما يفعل العلماء المتخصصـــون المنتمون الى نفس الحضارة التى ظهر فيها النص . وعندئذ تكون الفائدة العلمية التى نجنيها لو استعنا بجهود هؤلاء العلمـــاء ، ونقلنا عنهم ترجماتهم الى لغتنا ، أعظم بكثير من تلك التى نكتسبها لو بدانا نحن نقطع شوط معاناة النص فى لغته الأصلية منذ البداية .

ولنتساءل فى هذا الصدد : هب ان مترجما عربيا واجهته جملة غامضة فى نص يونانى قديم مثلا ، وكان متمسكا بالترجمة عن الأصل اليونانى ذاته ، فماذا هو فاعل ؟ انه سيعمل فكره فيها ، ثم ينتهى الى رأى يترجمها على اساسه . ولكن



هذه الجملة الغامضة ذاتها سبق أن واجهت عشرات غيره من العلمـــاء المتخصصين من الفرنسيين والانجليز مثلا ، وربما كان هناك تراث كامل من التفسيرات لها ، وابحاث كاملة الفت حولها . فهل نستطيع ان نقول أن اجتهاد المترجم العربى سيكون فى هذه الحالة أصح من اجتهاد نظرائه فى الغرب ؟ اننى لا أهدف على الاطلاق الى الاقلال من قدر علمائنا ، ولكنى اشير فقط الى حقيقة تاريخية هى حداثة عهدنا بالتراث الغربى ، وقدم عهد الغربيين انفسهم به. وانى لأعتقد اعتقادا جازما ، فى ضوء ما ذكرت ، ان الترجمة من لغة اصلية ــ كاللغات الكلاسيكية

مثلا – لن تكون لها قيمتها الحقيقية الا اذا ظهر بيننا من يستطيع أن ينافس المترجمين الفرنسيين والانجليز فى فهمهم لهذه النصوص ، ومن يستطيع ان يكون حكما بينهم وبين النص الأصلى اذا حدث اختلاف أو شك – وهذا امر ينبغى ان نعترف أنه ما زال بعيد المنال .

ومجمل القول ان المسألة تنحصر فى الاجابة الصريحة عن السؤال الآتى : أى الاجتهادات ينبغى أن نأخذ به ؟ : اجتهاد المترجم العربى الذى هو فى الأغلب أول من يواجه صعوبة النص الأصلى من بين مواطنيه ، وهو فى الأغلب ايضا غير متفرغ له بما فيه الكفاية ، ام اجتهاد المترجم الفرنسى أو الانجليزى الذى تفرغ للنص اعواما طويلة من عمره ، والذى هو سليل تراث كامل من الدراسة التحليلية ، بل التشريحية لأدق تفاصيل النص ؟ .

هذه الملاحظات العامة لا تهدف على الاطلاق الى الاقلال من قدر دراسة اللغات الكلاسيكية او اللغات غير الشائعة فى تعليمنا العام . ولكن كل ما تهدف اليه هو أن تنبه أولى الأمر الى بعض الحقائق الواقعية التى قد تحد من غلواء الاتجاه الى « الترجمة من النصوص الأصلية وحدها » . فمن الواجب ان تقوم اللجان المكلفة بالاشراف على مشروع مثل « المكتبة العربية » باختيار افضل الترجمات الفرنسية أو الانجليزية للنصوص المكتوبة بلغات غير هذه ، وتحرص على ان يطلع عليها المترجم أو المراجع أو كلاهما معا . والحالة المثلى هى تلك التى يطلع فيها المترجم والمراجع معا وعلى النص الأصلى وعلى أشهر ترجماته وأدقها ، على أن يكمل كل منها ما ينقص الآخر فى هذه الناحية .

وانى لأعترف بأن هذه المقدمة الطويلة التى صدرت بها مقالى هذا وقد لا تبدو ذات صلة وثيقة بالموضوع الذى يعالجه المقال . ولكن حتى لو صح هذا فلست ارى بأسا فى ان اكون قد اغتنمت فرصة أدلى فيها برأيى فى مسألة لها فى حياتنا الثقافية الراهنة أهمية كبرى . ومع ذلك فان لهذه المقدمة صلة بالموضوع الأصلى للمقال ، لأن الكتابين اللذين أتناولهما فى هذا الغرض النقدى لم يحققا كل ما اشرت اليه من شروط ، فالكتاب الأول ، وهو تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق ، لم يرجع الى اجمل وأدق الترجمات لهذا النص الهام ، وهى ترجمة الأستاذ « بيتون Paton » العالم الانجليزى الذى قضى حياته فى دراسة كتابين أو ثلاثة عالجت المشكلة الأخلاقية ، من مؤلفات الفيلسوف الألمانى كانت . والكتاب الثانى لم يتم فيه أى رجوع الى النص الألمانى . ولو كان هذان الشرطان قد تحققا لأمكن عندئذ تجنب كثير من المآخذ التى يمكن ان تحسب عليهما .

ولأنتقل الآن الى النقد التفصيلى للترجمتين :

الكتاب الأول

تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق

ترجمة : الدكتور عبد الغفار مكاوى . مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوى . (الناشر : مشروع المكتبة العربية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب)



أود ان اقرر ، بادىء ذى بدء ، اننى اعجبت كل الاعجاب بشجاعة المترجم فى مواجهة النص الألمانى الشديد التعقيد . وانى لأشهد انه كان امينا فى ذلك غاية الأمانة ، بل ان افراطه هذا فى الأمانة هو الذى جعله يصل فى بعض الأحيان الى نتائج اعتقد انها كان يمكن ان تكون أفضل لو انه استعان الى جانب النص الألمانى ، بالترجمة الممتازة التى اشرت اليها من قبل . ففى كثير من الأحيان يكتب « كانت »

جملا يصل طولها الى عشرة سطور أو يزيد ، وهذه الجمـــل لابد ان تقسم ـ دون اخلال بالمعنى ـ الى جمل اقصر حتى تصبح مقروءة فى اللغة العربية . وأبرع من قام بذلك هو المترجم الانجليزى الذى اشرت اليه .

ولما كان من المستحيل ان أقوم ، فى مقال كهذا ، بمراجعة شاملة لترجمة الكتاب ، فقد اخترت الصفحات العشرين الأولى (من ص ٣ الى ٢٢) لكى أسجل أهم ملاحظاتى عليها .

● ص ٤ سـطر ٨ ـ الترجمـة : « ... والا لما كان منطقا ، اى معيـارا للفهم أو للعقـل يصـلح أن يطبق على كل فكر **كمـا ينبغى البرهنة عليه** » .

التعديل : « ... يصلح أن يطبق على كل فكر ، ويقبل بالضرورة أن يبرهن عليه » .

تعليق : يمكن ان تفهم عبارة « كما ينبغى البرهنة عليه » فى الترجمة الأصلية على انها تشير الى « كل فكر » ، بينما هى تشير فى الواقع الى « معيار الفهم » .

● ص ٤ س ١٠ : **الترجمة** : « وعلى العكس من ذلك يمكن لكل من الحكمة الطبيعية والحكمة الأخلاقية أن تشتمل على جزء تجريبى ، ذلك لأن **تلك الحكمة** لا بد لها أن تحدد قوانين الطبيعة بوصفها موضوعا للتجربة ، ولأن على **هذه** أن تحدد قوانين ارادة الانسان ، من حيث انه **ينفعل** بالطبيعة » .

تعليق : لن يخطر ببال القارىء العربى ابدا أن كلمة « هذه « فى الجزء الأخير من الجملة تشير الى « الحكمة الأخلاقية » ، بل سيظنها تشير الى « التجربة » التى سبقتها مباشرة ، ولذلك وجب أن يقال : ذلك لأن تلك الحكمة **الأولى** .. ولأن على الحكمة **الثانية** أن تحدد قوانين ارادة الانسان ، من حيث انه يتأثر بالطبيعة » .

● ص ٧ س ٨ : **الترجمة** : « ولكن اذا صح أنه لا يخلو من فائدة أن نسأل : ان لم يكن على الفلسفة الخالصة بجميع اقسامها ان تبحث عن رجلها المقتدر ، وان لم يكن من الخير لصناعة العلم بجميع أحوالها أن يحذر هؤلاء الذين اعتادوا أن يمزجوا ما هو تجريبى بما هو عقلى بما يتفق ومزاج الجمهور على حسب مقادير ونسب مجهولة لهم هم أنفسهم ممن يلقبون أنفسهم بالمفكرين المستقلين وغيرهم ممن يعدون القسم العقلى وحده ويسمون أنفسهم بالمفكرين المتأملين ، أقول أن يحذر هؤلاء وأولئك من أن يقوموا بممارسة عملين فى وقت واحد ، يختلف كل منهما عن صاحبه .. ولا يؤدى الجمع بينهم فى شخص واحد الا الى اخراج العاجزين اذا صح هذا فاننى اكتفى بأن اتساءل .. » .

التعديل : الجملة طويلة جدا ، والصيغة الشرطية التى توضع فى بدايتها لا يأتى جوابها الا بعد احد عشر سطرا فى النص المترجم ، وهى ليست فى حقيقتها شرطا وجواب شرط بالمعنى الصحيح ، وان اتخذت مظهره . وعلى ذلك يمكن تبسيط الجملة وتصحيحها على النحو الآتى :

« ولكن قد يكون من الأمور الجديرة بالبحث ان نتساءل : أليس على الفلسفة الخالصة بجميع أقسامها أن تبحث عن صانعها المتخصص الماهر ؟ وأليس من الخير للصنعة العلمية فى عمومها ..الخ ولا يؤدى الجمع بينهما فى شخص واحد الا الى تكوين أشخاص عاجزين ؟ لو صح هذا فاننى اكتفى بأن اتساءل . » .

● ص ٨ ، الفقرة الأخيرة ، **الترجمـة** : « وهكذا تمتاز القوانين الخلقية ـ بما فى ذلك المبادىء التى تقوم عليها بين كل المعارف العلمية ـ من كل ما سواها مما يشتمل على اى عنصر تجريبى لا من حيث الجوهر فحسب ، بل ان كل فلسفة أخلاقية تستند استنادا تاما على الجزء الخالص منها ، وعند تطبيقها على الانسان فانها لا تستعير أقل نصيب من المعرفة به (أى من الأنثروبولوجيا) بل تعطيه ، بوصفه كائنا عاقلا ، قوانين قبلية ، تتطلب بالطبع من خلال التجربة ملكة حكم حادة .. ! » .

التعديل : « وهكذا ، ففى كل المعارف العملية يوجد اختلاف جوهرى بين القوانين الخلقية ـ وضمنها المبادىء التى تقوم عليها ـ وبين كل ما سواها مما يشتمل على اى عنصر تجريبى . ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب ، بل ان كل فلسفة أخلاقية تستند استنادا تاما على الجزء الخالص منهـا ، وعند تطبيقها على الانسان فانها لا تستمد من تلك المعرفة الخاصة به ، (والمسماة بالأنثروبولوچيا) أقل نصيب ، بل تعطيـه ، بوصفه كائنا عاقلا ، قوانين قبلية ، تتطلب بالطبع ملكة حكم صقلتها التجربة (durch Erfahrung geschàrfte Urtheilskraft) » .

● ص ٩ س ٨ : الترجمة : « واذن فان ميتافيزيقا الأخـلاق ضرورية ضرورة لا غنى عنها ، لا عن دافع من دوافع التأمل المجـرد فحسب يستهدف البحث فى مصدر القواعـد الأخلاقية .. » .

التعديل : « واذن فميتافيزيقا الأخـــلاق ضرورية ضرورة لا غنى عنها ، لا من أجل البحث ، بدافع التأمل المجرد فحسب ، في مصدر القواعد الأخلاقية .. » .

● ص ١٠ ، أول الفقرة الثانية : **الترجمة** : « ذلك أنه لما كان المقصود منها أن تكون فلسفة عملية عامة ، فانها لم تضع الارادة من أى نوع كانت موضع البحث ، كأن تكون هذه الارادة على سبيل المثال ارادة من ذلك النوع الذى يتعين دون أية دوافع تجريبية .. » .

التعديل : الجملة فى النص الأصلى استئناف للكلام السابق بغير فقرة جديدة : « ذلك لأنه لما كان المقصود منها أن تكون حكمة عملية ، فانها لم تبحث فى أى نوع بعينه من الارادة ، كتلك التى تتعين كلية دون أية دوافع تجريبية .. » .

● ص ١١ ، س ٧ : **الترجمة** : « ولا ينهض حجة على ما أؤكده .. » .

التعـــديل : ولا ينهض اعتراضـــا على ما أؤكده .. » .

● ص ١١ ، س ١٤ : **الترجمة** : « بل ينظرون اليها ، بغير أن يلقوا بالا الى الفروق الموجودة بين مصادرها ، **على حسب مقـــاديرها الكبرى أو الصغرى فحسب** » .

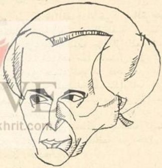
التعديل : « بل ينظرون اليها .. تبعا لكثرة عددها أو قلته فحسب » .

● ص ١١ ، س ٧ : **الترجمـــة** : « ذلك التصور الذى لا يمكن أن يقال عنه انه أخلاقىٌ » .

التعديل : « ذلك التصور الذى لا يمكن أن يقال عنه انه غير أخلاقى . (حرفيا : ذلك التصور الذى ليس أقل من أخلاقى (nichts weniger, als moralisch

● ص ١٣ ، السطر الأول : **الترجمة** : ولما كانت ميتافيزيقا الأخلاق ، بغض النظـــر عن عنوانها المثير للفزع ، قادرة من ناحية ثالثـــة على التمتع بنصيب كبير من الشعبية والملاءمة للفهم العام ، فقد وجدت من الخير أن أفصل هذا التمهيد للأصول عنها ، وذلك لكى يتسنى لى فيما بعد أن أضيف ما دق من مسائلها وما لم يكن بد من التعرض له فيها ، الى المذاهب والآراء التى تستعصى على الفهم » .

التعديل : « ولما كانت ميتافيزيقا الأخلاق ، بغض النظر عن عنوانها المثير للفزع ، قادرة من



ناحية ثالثة على التمتع بنصيب كبير من الشعبية والملاءمة للفهم العام ، فقد وجدت من المفيد أن أفصل هـذا البحث فى « التأسيس » عنها ، وذلك حتى لا أضطر فيما بعد الى اضافة المسائل الدقيقة التى لا يمكن تجنبها فى بحث كهذا ، الى آراء أخرى أسهل فهما Fasslicheren .

● ص ١٣ س ٦ : **الترجمة** « .. التى قد لا تكون فى حقيقة الأمر الا تعبيرا عن الأثرة أكثر من أن تكون دليلا على النفع العام » .

التعديل : « التى قد لا تكون فى حقيقة الأمر الا تعبيرا عن اهتمام المرء بنفسه أكثر من اهتمامه بنفع الآخرين » .

● ص ١٨ السطر الأخير : **الترجمة** : « وان دم الشرير البارد لا يجعله أشد خطورة فحسب ، بل انه ليزيد مباشرة من بشاعته فى أعيننا أكثر مما كنا سنحكم لو أنه تجرد عنها » .

تعليق : لفظ « عنها » الأخير يشير فى النص الى « الدم البارد » ، فكان من الواجب أن يكون « عنه » . ومع ذلك يمكن الاحتفاظ به بعد تعديل الجزء الأول من الجملة بحيث نستعيض عن عبارة « وان دم الشرير البارد » بعبارة « وان رباطة جاش الشرير .. » .

● ص ١٩ س ٨ : الترجمة : « واذا ما شاءت نقمة الأقدار أو تقتير طبيعة تتسم بصفات الحموات أن تسلب هذه الارادة كل قدرة على تحقيق أهدافها .. فسوف تلمع بذاتها لمعان الجوهرة » .

تعليق : لما كانت الجملة تشير الى حالة مستبعدة ، بل ممتنعة ، فمن الواجب أن يحل لفظ « لو » محل « اذا » ، بحيث تصبح الترجمة : « ولو شاءت نقمة الأقدار أو تقتير طبيعة معاندة أن تسلب هذه الارادة كل قدرة على تحقيق أهدافها .. لظلت تلمع بذاتها لمعان الجوهرة » .

● ص ١٩ ، س ٢١ : **الترجمة** : « .. وبالرغم عن التقابل التام بينها وبين الحس المشترك » .

التعديل : « وبالرغم من الاتفاق التام بينها وبين الحس المشترك » (التقابل يعنى التضاد ، وهو عكس المقصود) .

● ص ٢٠ ، س ١٧ الترجمة : « .. ولعهدت بهما جميعا الى الفريزة وحدها » .

التعديل : توجد جملة ناقصة قبل ذلك ، هى : « ولكانت الطبيعة ذاتها قد أخذت على عاتقها ، لا أن تختار الغايات فحسب ، بل الوسائل أيضا ، ولعهدت بهما جميعا فى حيطة حكيمة الى الغريزة وحدها » .

● ص ٢١ ، س ٤ : الترجمة : « وانهم يشعرون نحو هذه الفئة الغالبة من الناس ، التى تسلم قيادها الى الغريزة الطبيعية وحدها .. بلون من الحسد يزيد بكثير عما تضمره لها من تحقير » .

التعديل : « وانهم يشعرون نحو هذه الفئة الغالبة .. بالحسد أكثر مما يشعرون نحوها بالاحتقار » .

● ص ٢١ ، س ٢١ : الترجمة : « فان مصيره الحق ينبغى أن يتجه الى بعث ارادة خيرة فينا لا تكون وسيلة لتحقيق غاية من الغايات ، بل .. » .

التعديل : « فان وظيفته الحقة ينبغى أن تتجه الى أن يبعث فينا ارادة لا تكون خيرة بوصفها وسيلة لتحقيق غاية من الغايات ، بل .. » .

● ص ٢٢ ، س ١٥ : الترجمة : « ومن اجل أن نتناول تصور الارادة الخيرة الجديرة فى حد ذاتها بأسمى درجة من التقدير ، والخيرة بغض النظر عن اى هدف أو غاية تناولا وافيا ، على نحو ما نجده كامنا فى الفهم الطبيعى السليم ، لا يحتاج الى أن يعلم بل الى أن يبصر به تبصيرا هينا ، هذا التصور الذى يحتل فى تقديرنا للقيمة الكاملة لأفعالنا أرفع مكان دائما والذى يكون الشرط الذى لا غنى عنه لكل ما عداه ، أقول اننا قبل أن نتناوله تناولا وافيا .. » .

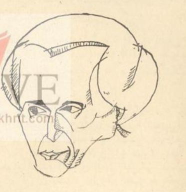
التعديل : « ومن أجل ايضاح تصور الارادة الجديرة فى ذاتها بأسمى درجة من التقدير ، والخيرة بغض النظر عن اى هدف او غاية ، وهو التصور الذى نجده كامنا فى الفهم الطبيعى السليم ، والذى لا يحتاج الى ان يعلم بل الى أن يلقى عليه الضوء فحسب ، والذى يحتل فى تقديرنا للقيمة الكاملة لأفعالنا أرفع مكان دائما ، ويكون الشرط الذى لا غنى عنه لكل ما عداه ــ أقول اننا من أجل ايضاحه .. » .

* * *

الكتاب الثانى

مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علماً..

ترجمة الدكتورة نازلى اسماعيل حسين • مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوى (الناشر : مشروع المكتبة العربية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب) •



•ملاحظات على التصدير والتمهيد : يتضمن هذا الكتاب تصديرا مطولا عن حياة امانويل كانت وآرائه الرئيسية فى مؤلفاته . كما يتضمن تمهيدا عن الكتاب نفسه ، عالجت فيه المترجمة ببراعة موضوع الكشف عن المصادر التاريخية للفلسفة النقدية ، وبذلت فى ذلك جهدا مشكورا ، تجلى بوجه خاص فى القائها الضوء على مشكلة تحديد الفترة التى تأثر فيها كانت بديفدهيوم ، وهو التأثر الذى كان من أهم القوى الدافعة فى الحركة النقدية بأسرها .

على أننى كنت أود لو تضمن هذا التمهيد معلومات أخرى تنتمى الى صميم كتاب « المقدمة » ذاته ، وبخاصة عن موضوع العلاقة بين كتاب «المقدمة» وكتاب «نقد العقل الخالص» الذى ظهرت « المقدمة » لتعين القارىء على فهم غوامضه . فمن المفيد الى أبعد حد أن تقدم الى القارىء مقارنة مفصلة بين طريقة كانت فى عرض مشكلاته الرئيسية وحلها فى كل من الكتابين ، ومدى التجديد الذى ادخله فى كتاب « المقدمة » بالنسبة الى الكتاب السابق . واعتقد أن موضوعا كهذا لم يكن ليقل اهمية عن المعالجة التفصيلية لمشكلة تأثير هيوم .

ولى ملاحظات تفصيلية عن بعض التعبيرات والألفاظ التى وردت فى المقدمة :

● ص ١٠ ، س ٢ : « أصبح كنت مدرسا خاصا للابن الخامس **للراعى** أندرتش ، وكان هذا **الوزير** السيليشى .. » . واغلب الظن أن كلمة الوزير ترجمة للفظ Ministre ، وتعنى فى هذه الحالة القس أو رجل الدين .

● ص ١٢ ، س ٩ : « يوطد عرا الصداقة » : لفظ « عرى » يكتب بالياء المقصورة .

● ص ٢٨ ، س ٢٢ : « ولقد اكتشف أن تصورات العقل هى فى الحقيقة تصورات عقلية مصدرها العقل » . هل تحصيل الحاصل هذا « اكتشاف » ؟ .

● ص ٢٩ س ٨ : « لم تطرق فكرته بال أحد » . اللغة العربية تعرف تعبيرا : « لم تطرق باب أحد » وكذلك تعبيرا : « لم تطرأ ببال أحد » ، ولكنها ، فيما أعلم ، لا تعرف تعبيرا « لم تطرق بال أحد » .

● ص ٢٩ س ١٣ : « استخدام الحس المشترك فى الفلسفة والأخذ بحكمه عند أجمع الناس . والصحيح : « عند الناس أجمعين » .

● ص ٣٥ ، س ١٢ : « علم النقد بجميع اجزائه ومفاصله » . المفاصل مواضع التقاء عظام الانسان ، وليس هذا هو المقصود بالطبع ، بل المقصود : « تفصيلاته » .

● طريقة كتابة أسماء الأعلام : لم تلتزم المترجمة طريقة واحدة فى كتابة هذه الأسماء :

فحرف w مثلا يكتب تارة حسب النطق الألمانى الأصلى : « ڤبسر Vobser » (ص ١٢) وتارة حسب النطق الفرنسى « ويليبالد كلينك Willibald Klinke » (هامش ص ١٥) (والصحيح : ڤيليبالت كلينكه) ، وتارة ثالثة يكتب نفس الحرف فى اسم انجليزى بالنطق الألمانى ، كما فى « روبرت ڤلف Robert Wolff » (ص ٣١) (وصحته « ولف ») .

ملاحظات على الترجمة :

هذه الترجمة منقولة عن ترجمة فرنسية دقيقة ومشهورة ، هى ترجمة جبلان . وقد اخترت النماذج التى فحصت فيها الترجمة من الصفحات الأولى فى الفصول الأولى ، على النحو الآتى :

التمهيد : الصفحات السبع الأولى (ص ٤١ — ٤٧) .

التصدير : الصفحتان الأوليان (ص ٥٣ ، ٥٤) .

مسالة عامة فى المقدمة (١) : الصفحة الأولى (ص ٦١) .

مسالة عامة فى المقدمة (٢) : الصفحتان الأوليان (ص ٦٧ ، ٦٨) .

الجزء الأول : الصفحات الخمس الأول (٧٥ — ٧٩) .

مجموع الصفحات التى فحصت : ١٧ ص .

وفيما يلى اهم ملاحظاتى على هذه الصفحات:

● ص ٤١ ، الجملة الأولى فى الكتاب : **الترجمة :** « هذه المقدمة لم تكتب لفائدة التلاميذ بل لمعلمى المستقبل ، ولا ينبغى أن يكون استخدامها بغرض تنسيق العلم الموجود الآن ، بل يجب اولا انشاء هذا العلم نفسه » .

الصحيح : « .. ولا ينبغى أن يكون استخدامهم لهــا بغرض تنسيق علم موجود بالفعل ، بل من أجل ابتداع هذا العلم ذاته منذ البداية » .

● ص ٤٢ ، س ٥ **الترجمة :** « انه يجب علينا ان نتاكد جيدا فى هذه المحاولة سواء كان الغرض منها اثبات جهلنا او علمنا ، من طبيعة هذا العلم المزعوم لأنا لا نستطيع أن نستمر طويلا على هذه الحال » .

الصحيح : « ان من واجب المرء ان يستيقن على نحو قاطع من طبيعة هذا العلم المزعوم ، سواء اكان يبرهن بذلك على علمه أم على جهله ، اذ انه لا يستطيع أن يستقر طويلا على هــذا الوضع ازاءه » .

● ص ٤٢ ، س ٩ : « من السخرية أن هذا العلم .. **الصحيح :** مما يدعو الى السخرية .. » .

● ص ٤٢ س ١١ : « من أجل ذلك قد تفرق عنه أنصاره » . **الصحيح :** « ومن هنا تفرق انصاره بعضهم عن بعض » .

● ص ٤٢ س ١٣ : « فى هذا العلم حيث يزعم أناس أنهم أصحاب الحكم النهائى فيه » . **الصحيح :** فى هذا العلم الذى يزعم اناس .. » .

● ص ٤٢ س ١٥ : « حقيقة العمق » . الصحيح « العمق الحقيقى .. » .

● ص ٤٢ س ٢١ : « وسؤالنا عن امكان قيام علم للميتافيزيقا معناه أننا نفرض الشك فى وجود هذا العلم » . **الصحيح :** « وسؤالنا عن امكان قيام علم ما ، معناه .. » (أى ان السؤال عام ، لا خاص بالميتافيزيقا وحدها) .

● ص ٤٢ س ٢٤ : » بعضهم ، وهم المعتزون بملكهم القديم — وفى هــذه المناسبة يعدونه ملكا شرعيا — سينظرون اليه نظرة ملؤها الاحتقار .. » .

والصحيح : « بعضهم ، وهم المعتزون بملكهم القديم ، الذى يعدونه لهذا السبب ذاته ملكا مشروعا ، سينظرون اليه .. » .

● ص ٤٣ ، س ٤ : « وأنا على الأقل لا أتردد فى ان أتنبأ بأن الشخص القادر على التفكير بطريقة شخصية مبتكرة سيقرأ هذه المقدمة ، وبعد ذلك لن يكتفى بالشك .. » .

الصحيح : « وأنا مع ذلك لا أتردد فى أن أتنبأ بأن قارىء هذه المقدمة ، الذى يتميز بالقدرة على التفكير المستقل ، لن يكتفى بالشك .. » .

● ص ٤٣ س ٧ : « الا اذا استوفى الشروط الموضوعة هنا والتى يلزم امكان العلم بها » . الصحيح : « .. والتى يتوقف عليها امكانه » .

● ص ٤٣ ، السطر الأخير : « ولقد انذر العقل الذى يزعم ان هذا التصور قد تولد منه فى داخل ذاته ، بأن يبادر ويبين له الى اى حق هو يستند فى تصوره لشىء تقضى طبيعته بأن يلازمه بالضرورة شىء آخر » .

الصحيح : « ولقد طالب العقل Sommait- forderte الذى يزعم أن هــذا التصــور قد تولد منه فى داخل ذاته ، بأن يبادر ويبين له ذلك الحق الذى يستند اليه حين يقول بامكان وجود شىء من شأنه ، اذا ما سلمنا به ، أن يلزم عن ذلك بالضرورة وجوب التسليم بشىء آخر » .

● ص ٤٤ ، س ٥ « ولا يمكننا أن نتصور كيف يلزم لمجرد وجود شىء ، وجود شىء آخر بالضرورة » . **الصحيح** « كيف يلزم عن مجرد وجود شىء .. » (« يلزم لـ .. » لها معنى مختلف تماما عن « يلزم عن .. ») .

● بقية الجملة : « وكيف يمكننا أن ندخل فى

العقل تصور مثل هذه العـــلاقة قبليا » .
الصحيح : « وكيف يمكننا ان نأتى بتصور قبلى لمثل هذه العلاقة » .

● بقية الجملة . « ولقد ظن خطأ انه من نتاجه فى حين انه فى الحقيقة نتاج مهجن من الخيال .. » .

الصحيح : « ومن ذلك استنتج هيوم ان العقل يخدع نفسه خداعا تاما بصدد هـــذه الفكرة ، ويظن خطأ أنها من نتاجه ، على حين انها لا تعدو أن تكون نتاجا .. » .

● ص ٤٤ ، س ١٧ : « تجعـل العقول المستنيرة فى هذا العصر تتحد فيما بينها حتى يكونوا أسعد حظا فى حل هذه المشكلة » **تعليق :**

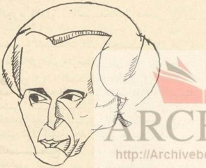
من هوامش الترجمة ، والأفضل أن تضاف الى هذا النوع الأخير كلمة « المترجمة » فى نهاية التعليق .

● ص ٤٥ ، س ٤ : « اخطئوا » . الصحيح « اخطأوا » .

● ص ٤٥ ، س ٥ : « وحاولوا بالعكس ان يثبتوا بطريقة عنيفة ، وفى اغلب الأحيان مع كثير من الفضول ، الأمور التى لم يخطر بباله قط أن يشك فيها » .

الصحيح : « .. بطريقة ملؤها الحماس ، وفى أغلب الأحيان مع كثير من سوء التصرف .. » .

● ص ٤٥ ، الهامش (أول سطر) : « اذا حرمنا العقل من قوة النظر الأساسية .. » .



الفعل « يكونوا » يجب ان يكون مؤنثا مثـل « تتحد » ، **واقترح :** « تجعل العقول المستنيرة تتضافر من أجل الوصول الى حل اكثر توفيقا لهذه المشكلة .

● ص ٤٤ س ١٨ : « وكانت النتيجة سوف تكون حتما اصلاح هذا العلم .. » .

الصحيح : « وهو ما كان خليقا بأن يؤدى حتما الى اصلاح هذا العلم .. » .

● ص ٤٤ ، الهامش « الميتافيزيقا والأخلاق هما الفرعان الأساسيان من بين فروع العلم المختلفة ، والرياضيات وعلم الطبيعة لا يعادلان النصف منه او اقل » .

الصحيح : « .. والرياضيات وعلم الطبيعة ليست لهما حتى نصف أهميتهما .. » . (أى اهمية الميتافيزيقا والأخلاق ، لا أهمية العلم) .

ملحوظة عن الهوامش : كم يتضمن الكتاب المترجم طريقة لتمييز هوامش المؤلف الأصلى

الصحيح : « اذا حرمنا العقـــل من اهم أنظاره » .

● ص ٤٦ ، س ٥ : « وهل حقيقة العلية ذاتية ومستقلة عن كل تجربة ؟ » .

الصحيح : « وهل للعلية حقيقة باطنـــة مستقلة عن كل تجربة ؟ » .

● ص ٤٧ ، س ٣ : « لكن الوقت لم يكن مناسبا لهم » . الصحيح : « لكن ذلك لم يكن متاحا لهم » .

● ص ٤٧ س ٤ : « فاستعانوا بحكم الحس المشترك » . تعليق : شرحت المترجمة كلمـة « الحس المشترك » هذه فى الهامش بأنها « القوة المشـتركة بين قوى الحس الخمس ، ندرك بواسطتها المحسوسات المشتركة والتغاير بين شيئين محسوسين ونحس احساساتنا (ابن رشد) » ، وهذا الشرح بعيد كل البعد عن المعنى، لأن المقصود بالحس المشترك sens cosmmun هنا : الفهم المشترك بين عقول الناس ، لا الادراك

المشترك بين حواس الانسان . والنص الألمانى يوضح ذلك على نحو قاطع ، اذ يتحدث عن den gemeinen menschen verstand بل ان المعنى واضح حتى بدون الرجوع الى الأصل الألمانى ، لأن المؤلف نفسه شرحه فى نفس الصفحة ، وفى السطر التالى مباشرة ، بقوله « أو العقل السليم كما يسمونه حديثا » .

● ص ٥٣ ، س ٦ : « وسواء كان هذا الطابع ناتجا عن اختلاف موضوع أو مصادر المعرفة أو جهاتها » .

الصحيح : « وسواء أكان هذا الطابع ناتجا عن اختلاف الموضوع ، أو مصادر المعرفة أو أنواعها (احوالها) » . كلمة « الموضوع » ليست مضافة الى « المعرفة » . وكلمة « جهاتها » فى النص ترجمة لكلمة modes ، وهو خلط واضح بين لفظى mode و modalité .

● ص ٥٤ ، س ٣ : نفس الخطأ السابق فى ترجمة كلمة mode .

● ص ٥٤ ، س ٦ : « لكن أيا كان مصدر الأحكام او شرط صورتها المنطقية ففيها من الأساس اختلاف بين » .

الصحيح : « لكن أيا كان مصدر الأحكام أو حالتها من حيث صورتها المنطقية ، ففيها من حيث المضمون dem Inhalte nach اختلاف بين » .

● ص ٥٤ ، س ١٢ : « بصورة أقل وضوحا وأكثر غموضا فى الشعور » .

الصحيح : « بصورة أقل غموضا وأبعد عن الوعى » .

● ص ٦١ ، س ٧ : « ان الفرصة لم تتح بعد للعقل الانسانى فى حالة الميتافيزيقا هذه . ولا نستطيع ابدا أن نقدم كتابا واحدا .. » .

الصحيح : « ولكن العقل الانسانى لم يصبه بعد مثل هذا التوفيق فى حالة الميتافيزيقا . فنحن لا نستطيع أبدا أن نقدم كتابا .. » .

● ص ٦١ ، س ١٠ : « ومن الممكن حقا ان يشيروا الى عدد من القضايا » .

تعليق : لا يوجد من قبل اسم تعود عليه « واو الجماعة » فى الفعل « يشيروا » .

● ص ٦١ س ١٢ : « ولا تختص بمعرفة مدى نطاق هذه المعرفة » .

الصحيح : « ولا تختص بتوسيع نطاق هذه المعرفة » extension, Erweiterung .

● ص ٦٧ : معظم جمل هذه الصفحة يربطها حرف العطف (الواو) ، مع أن الكثير منها يجب أن تسبقه كلمة « ولكن » أو « ومع ذلك » أو « وعلى ذلك » ، حسب المعنى .

● ص ٦٧ س ١١ : « فستكون نقطة الهداية فيه أن المعرفة العقلية التركيبية الخالصة معرفة واقعية : **الصحيح** : « .. أن المعرفة العقلية التركيبية ، التى هى مع ذلك خالصة ، معرفة واقعية » .

● ص ٦٧ ، س ١٤ : « ان المشكلة الحقيقية التى يتعلق بها كل شىء هنا » .

الصحيح : « التى يتوقف عليها كل شىء هنا » .

● ص ٦٨ ، س ٢ : « ويترتب لزاما على حل هذه المشكلة اما بقاء الميتافيزيقا او سقوطها ، وبالتالى فوجودها لازم عن هذا الحل » .

الصحيح : « هذه هى المشكلة التى يتوقف على حلها بقاء الميتافيزيقا أو فناؤها ، وبالتالى فوجود الميتافيزيقا رهن بهذا الحل » .

● ص ٦٨ ، س ٦ : « فمن حقى أن أقول : هذه فلسفة باطلة لا أساس لها ، وحكمة مموهة . وقد يقول قائل : انك تتكلم باسم العقل المجرد .. » .

تعليق : عبارة « وقد يقول قائل » أقحمت على النص وشوهت المعنى ، لأن ما يليها لا يزال يعبر عن وجهة نظر كانت نفسه ، لا وجهة نظر خصوم يفترضهم بخياله . فالكلام اذن متصل : « فمن حقى أن أقول : هذه فلسفة باطلة لا أساس لها وحكمة مموهة . انكم تتكلمون باسم العقل الخالص .. » .

● ص ٦٨ ، س ٩ : « لا بتحليل التصورات المعطاة فقط ، بل أيضا بجعلها مسبوقة بعلاقات جديدة » .

الصحيح : « لا بتحليل التصورات المعطاة فقط ، بل أيضا بادخال (أو بتقديم) علاقات جديدة .. » . mettre en avant-introduire

● ص ٧٥ س ٣ : « وهى تستوجب اليقين الضرورى التام أى الضرورة المطلقة » .

الصحيح : « وهى تنطوى على يقين ضرورى تام ، أى ضرورة مطلقة » .

● ص ٧٦ ، س ١ : « وتلك الملاحظة عن طبيعة الرياضيات تعطينا من الآن فكرة عن الشرط الأول وأعلى الشروط كلها لامكان الرياضيات ؛ اذ ينبغى فعلا ان تقوم على العيان المجرد فتكون فيه جميع تصوراتها حاضرة بصورة عينية وغير ذلك قبلية ، أو ان شئنا فبالعيان المجرد يتم بناء تصوراتها » .

الصحيح : « تلك الملاحظة عن طبيعة

الرياضيات تعطينــا من الآن فكرة عن الشرط الأول والأعلى (أو : والأهم) لامكان الرياضيات؛ اذ ينبغى فعلا ان تقوم على عيان خالص يمكنها فيه أن تعرض جميع تصوراتها بطريقة عينية ، وان كانت مع ذلك قبلية ، او يمكنها فيه بناء هذه التصورات ، كما يقول البعض » .

● ص ٧٦ س ١١ : « بطريقة تجريبية » .

الصحيح : « بطريقة تركيبية » .

● ص ٧٧ س ٥ : « فالعيان هو عبارة عن تمثل يتبع مباشرة حضور الموضوع » .

الصحيح : « فالعيان تمثل يتوقف مباشرة على حضور الموضوع » .

● ص ٧٧ س ٧ : « اذ يجب فى هذه الحالة ان يكون الموضوع حاضرا من قبل او حاضرا الآن، ولا يمكن اعتباره اذ ذاك عيانا » .

تعليق : اذا كان الموضوع حاضرا الآن او من قبل ، فكيف لا يمكن اعتباره عندئذ عيانا ؟ .

الصحيح : « اذ يجب فى هذه الحالة ان يحدث العيان **دون** ان يكون متعلقــا بموضوع حاضر من قبل أو حاضر فى الوقت الراهن — وهو ما لا يمكن ان يكون عيانا » .

● ص ٧٧ س ١٧ : « اذا كان من طبيعة العيان ان يتمثل الموضوعات كما هى فى ذاتها ، فلا يمكن ان يكون هناك عيان قبلى ، بل وسيظل العيان دائما تجريبيا » .

تعليق : الصيغة : « اذا كان .. فلا يمكن .. بل وسيظل » ، توحى بأن الحالة التى يتحدث عنها « كانت » ممكنة الحدوث ، ولكن الواقع انها حالة ممتنعة ، بدليل أن العيان لا يمكنه — فى نظر كانت — ان يتمثل الموضوعات كما هى فى ذاتها ، وبدليل ان العيان عنده يمكن ان يكون قبليا ، لا تجريبيا فحسب . ولذلك فمن الواجب تصحيح الصــيغة بحيث تعبر عن الامتنــاع والاستبعاد التام ، فنقول : « لو كان من طبيعة العيان .. الخ ، لما أمكن ان يكون هنــاك عيان قبلى ، ولظل العيان دائما تجريبيا » .

● ص ٧٨ س ٣ : « ومع ذلك وعلى فرض أننا نسلم بامكانه .. » .

الصحيح : « .. وعلى فرض اننا نسلم بامكان هذه المعرفة .. » .

● ص ٧٨ س ٦ : « وبالتالى فلا توجد غير طريقة واحدة تجعل العيان سابقا على وجود الموضوع .. وهى أنه لا يحتوى على شىء آخر غير صورة القوة الحساسة » .

الصحيح : « .. وهى الا يكون محتــويا الا على صورة القوة الحساسة » .

● ص ٧٨ س ١٤ : « وبالتبادل فان العيان الممكن قبليا .. » .

الصحيح : « وفى مقابل ذلك (أو : وعلى العكس من ذلك umgekehrt) فان العيان الممكن قبليا .. » .

● ص ٧٨ س ١٨ : « وهذا الزعم ضرورى على الاطلاق اذا كنا نريد ان نسلم .. » .

تعليق : التعبير « على الاطلاق » يستخدم فى حالة النفى ، كما فى قولنا « ليس ضروريا على الاطلاق » ، ولكنه لا يستخدم لتأكيد أو اثبات الطابع المطلق للضرورة . ولذلك يجب تصحيح العبارة بحيث تصبح : « وهــذا الافتراض ضرورى ضرورة مطلقة اذا كنا .. » .

● ص ٧٨ س ٣ : « وفى حالة علم الرياضة البحتة يجب تمثلها فى العيان المجرد اى يجب علينا بناء هذه التصورات . وبدون ذلك فان الرياضة .. لا يمكن ان تتقدم خطوة الى الأمام طالما هى تفتقر الى العيان المجرد الذى يحتوى على مادة الأحكام التركيبية القبلية » .

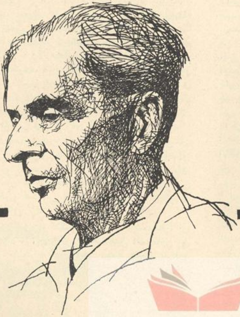
تعليق : طوال هذا الكتاب استخدمت كلمة « المجرد » لترجمة كلمة pur (rein) ، كما فى « نقد العقل المجرد » مثلا . وصفة « المجرد » مأخوذة من التجريد ، أى من عملية نزع صفات عينية عن الشىء ، بينما المقصود فى « نقد العقل المجرد » هو العقل الخالص او المحض ، لا العقل الذى جرد منه شىء . وفى النص السابق يظهر بوضوح عدم توفيق كلمة « المجرد » فى هذا السياق : اذ كيف يتسنى لما هو « مجرد » ان يكون أساسا « لبنــاء » اى شىء ، وللطابع التركيبى للرياضة ، وكيف يمكن أن يحتــوى المجرد على « مادة » الأحكام القبلية ؟ .

● ص ٧٨ س ١٦ : « .. وهما بالتــالى عيانان مجردان ، وهما الأساس القبلى الذى تقوم عليه جميع العيانات الأخرى ، وبذلك لا يمكن ابدا فصلها عنه » .

تعليق : الضمير فى كلمة « فصلها » يعود على « العيانين المجردين » . (وهنا ايضا تظهر صفة المجرد متنافرة تماما مع « العيــان » ، وينبغى تحويلها الى « الخالصين ») ، كما ان الضمير فى لفظ « عنه » لا يوجد فى النص ما يعود عليه . والصحيح : « .. وبذلك لا يمكن ابدا استبعادهما (أو تجريدهما) » .

هذه اهم ملاحظاتى على الصــفحات التى راجعتها ، ولعلها تكشف عن مدى الجهد الذى يتعين بذله اذا شئنا ان ننقل مؤلفات فيلسوف كبير مثل كانت الى العربية على النحــو الذى يوفيه حقه ويضمن ايضاح افكاره العميقة لكل قارىء لا سبيل له الى الاطلاع عليها بلغة أجنبية .

فؤاد زكريا



الحرية المفقودة في العالم الجديد

محمود محمود

في سنة ١٩٣١ أصدر الكاتب الانجليزى المعاصر **أولدس هكسلى** كتابا نقلته بعد نشره ببضع سنوات الى اللغة العربية تحت عنوان **((العالم الطريف))** . وهو قصة خيالية تصف عالما جديدا تصوره هكسلى ، يقوم كل شيء فيه على أسس علمية مقننة . حتى الأطفال انفسهم لا يولدون بالطريقة البشرية المعروفة ، بل يتولدون داخل قوارير فى معامل خاصة ،

وينقسمون فئات معينة وفقا لدرجة الذكاء ، وينشأون بطرق علمية آلية ، ويتولون فى الدولة أعمالا تتفق وما عندهم من قدرات عقلية . هذا هو العالم الجديد ، **عالم المستقبل ، الذى يتحكم فيه العلم ، ولا مجال فيه للعواطف . انه عالم ممل سخيف ، يسخط عليه هكسلى** ويرجو ان ينقذ البشرية منه قبل فوات الأوان . فى هذا العالم الجديد يفقد الفرد حريته ، ويقوى نفوذ الحاكم بما لديه من وسائل علمية تمكنه من صب الناس فى القوالب التى يريد .

وعندما صدر هذا الكتاب ظن الناس أن هكسلى مبالغ فى تصويره ، شديد التشاؤم فى مستقبل الانسان . غير ان كثيرا مما ورد فى الكتاب من نبوءات قد تحقق اليوم ، بل وبأسرع مما تخيل هكسلى ، وزادت عوامل التحكم فى البشر التى تؤدى الى فقدان الحريات .

عندما وجد هكسلى نفسه مضطرا فى عام ١٩٥٩ الى أن يفكر فى مستقبل الناس من جديد ، فاخرج كتابا آخر تحت عنوان ((عود الى العالم الطريف)) تدارك فيه ما فاته من عوامل الضغط على الحريات ، ومن أسباب كانت هينة عندما صدر الكتاب الأول ، وأخذ خطرها مع مرور الأيام يتجسد ويتضخم حتى باتت اشد ما يهدد كيان المجتمع .

ومن هذه العوامل — فضلا عن **القنبلة الهيدروجينية — زيادة السكان بنسبة غير معقولة** ، واضطرار الدولة الى المبالغة فى التنظيم حتى تستطيع أن تفى بحاجات هؤلاء السكان . ويعتقد هكسلى أن التضخم السكانى لا بد ان يؤدى بطبيعته الى المزيد من تحكم أولى الأمر فى مصائر الناس . هذا التحكم الذى يدعو الى اساءة استخدام وسائل السيطرة على العقول . وهى وسائل لا تلجأ اليها الحكومات الدكتاتورية وحدها بل تستخدمها كذلك الحكومات الديمقراطية ، فان دعاة السياسة وأصحاب الأعمال الكبرى فى هذه الحكومات تمارس ضغوطها فعلا كما يفعل أصحاب النفوذ فى الدول المستبدة بطرق علمية مدروسة . سوف نعرضها فى غضون هذا المقال . حتى لقد باتت حرية الفرد مهددة بالأخطار فى كل مكان . **وكتاب ((العودة الى العالم الطريف)) ليس الا دعوة قوية لاطلاق الحريات وتربية النشء عليها قبلما يصبح الاصلاح أمرا مستحيلا .**

ان المشكلة الأولى التى تدفع رجال الحكم الى التحكم هى تزايد السكان باطراد لا يتفق مع التوسع فى الموارد ، ولا يتناسب مع الاستقرار الاجتماعى وسعادة الأفراد . ذلك لأن الحياة الاقتصادية المضطربة تزيد من اعباء مسئولية الحكم المركزى ، فيضع أصحابه الخطط المعقدة أملا فى توفير الرفاهية لأكبر عدد من الناس ، ومعنى ذلك احيانا وضع القيود التى تعوق النشاط الحر للأفراد . كما أن انحطاط المستوى الاقتصادى فى أمة من الأمم كثيرا ما ينتهى الى الاضطراب السياسى ، أو الى عصيان صريح ، مما يضطر الحكومة الى التدخل لكى تحفظ للناس أمنهم ولنفسها السلطة والكرامة . وباغراء السلطة تشتد قبضة الحكومة ، حتى تتحول الى صورة من صور النظام المتحكم . وهذا ما يخشى هكسلى ان يئول اليه الأمر فى جميع الأمم .

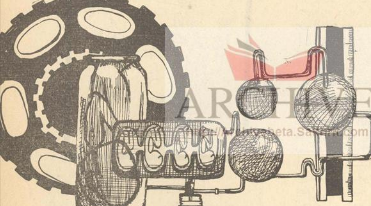
وقد كان الأطفال المتخلفون عقليا أو بدنيا لا يجدون فرصة للعيش . ومن ثم كان لا يبقى من الأفراد الا الأقوياء الأصحاء . أما اليوم فان أمثال هؤلاء الأطفال — بفضل تقدم الوسائل الصحية والاجتماعية — يعيشون ويتناسلون ، والأرجح أن يكون أبناؤهم من قليلى الذكاء ، قليلى الانتاج ، فيصبحون عبئا على الدولة ، عليها ان تدبر لهم المسكن والغذاء والتربية . وما جدوى هذه الحياة التى تطول فى بؤس وشقاء ، وتقاسم غيرها لقمة العيش !

ارادة النظام

وهذا — كما قلت — يدعو أصحاب السلطة الى مزيد من التسلط ، ومبالغة فى تركيز الادارة . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، **لأن التكنولوجيا الحديثة تعطى الحاكم قوة جديدة** لم يكن يحلم بها من قبل ، وليس بوسع حاكم فى مثل هذه الظروف الا أن يضغط على الحريات الفردية ، ويحاول أن يسوى بين الناس . فى حين أن الطبيعة قد خلقت بين الأفراد فوارق ليس من اليسير ، أو الممكن ازالتها . ان كل فرد منا فريد فى تكوينه الجثمانى والعقلى . **وأية ثقافة تحاول أن تسوى بين الأفراد ، وتصبهم فى قالب واحد ، تسىء الى الطبيعة البيولوجية للانسان .**

نعم ان العلم معناه اخضاع المتنوعات الى وحدة واحدة ، كما انه انما يفسر الظواهر الطبيعية المختلفة بتجاهل ماقد يكون لأحداث معينة من انفراد . فهو يركز على مابين هذه الظواهر من صفات مشتركة ، بغية استخلاص ((**قانون**)) ما ، تندرج كل هذه الظواهر تحته فتكتسب معنى ويمكن معالجتها . هذا مافعله **نيوتن** مثلا ، وما يفعله كل عالم أو فنان ، كل فى مجال نشاطه . ويكاد هكسلى ان يقول ان

الرغبة فى ايجاد نظام من الفوضى ، وانسجام من التنافر ، ووحدة من التنوع دافع مبدئى اساسى من دوافع العقل . وقد يكون هذا الذى يسميه هكسلى **« ارادة النظام »** نافعا فى مجالات العلم والفن والفلسفة . **الا أن « ارادة النظام » فى الميادين الاجتماعية ، وفى مجالات السياسة والاقتصاد خطرة وخطيرة حقا .** ذلك ان اخضاع المتنوعات المتنافرة اخضاعا نظريا فى هذه المجالات الى وحدة معقولة ليس من الناحية العملية الا اخضاع التنوع الانسانى الى تجانس غير انسانى ، او تطويع الحرية للعبودية . فان معنى النظرية العلمية المتكاملة أو النظام الفلسفى فى مجال السياسة ليس الا الدكتاتورية الشمولية . كما ان العمل الفنى



الجميل — فى مجال الاقتصاد — يتحول الى مصنع تدور عجلاته فى يسر شديد ، ويتوافق عماله توافقا كاملا مع آلات المصنع . ان « ارادة النظام » قد تحول أولئك الذين يتطلعون الى تسوية الفوضى الى حكام مستبدين . ذلك ان جمال النظام انما يكون تبريرا للاستبداد .

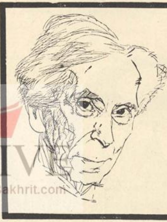
لسنا ننكر أن التنظيم ضرورة لا مفر منها. لأن الحرية تنشأ ، ولا يكون لها معنى الا فى مجتمع منظم تنظيما ذاتيا ، مكون من أفراد يتعاونون تعاونا حرا . غير أن النظام — برغم ضرورته — قد يكون قاتلا لأنفس الخاضعين له . ذلك ان المبالغة فى النظام تحول الرجال والنساء الى آلات بشرية ، وتخنق روح الابتكار ، وتنفى امكان التحرر . **والطريق السوى — كما هى الحال فى جميع الأمور — هو الطريق الوسط ، الذى يقع بين الطرفين ، بين التحرر المطلق فى ناحية ، والتوجيه الكامل فى ناحية أخرى .**

ومنذ القرن الماضى حدث تقدم تكنولوجى عظيم صاحبه تقدم مماثل فى التنظيم ، ذلك لأن الآلات المعقدة كان لابد ان يقابلها نظام اجتماعى معقد ، يرمى الى رفع مستوى الكفاية البشرية بمقدار ما ترمى الآلة الى رفع مستوى الكفاية الانتاجية . وكان لابد لكى يتلاءم الأفراد مع هذه النظم ان يتنازلوا عن فرديتهم ، وأن ينكروا تنوعهم ، وأن يطابقوا بين أنفسهم وبين نموذج مقنن ، وان يبذلوا قصارى جهدهم لكى يصبحوا أقرب الى الآلات منهم الى البشر .

وهذه المبالغة فى التنظيم التى ادت الى قتل صفة التفرد عند الانسان ، عززتها الآثار المترتبة على تزايد السكان التى ادت هى الأخرى الى اضعاف الصفة البشرية عند الفرد . ان الصناعة — كلما انتشرت — تسحب الى المدن نسبة اكبر من عدد السكان المتزايد . والحياة فى المدن الكبرى بطبيعتها لا تؤدى الى الصحة العقلية ، ولا توجد الحرية المصحوبة بالمسئولية التى تكفلها الجماعات الصغيرة التى تحكم نفسها بنفسها ، وهى الشرط الأول من شروط الديمقراطية الصحيحة . **فالحياة فى**

المدينة تنكر على الأشخاص شخصياتهم ، لأن العلاقة بين الفرد والفرد فى المدينة لا تقوم بين الشخصيات بكلياتها ، ولكن باعتبارهم تجسيدات لوظائف اقتصادية ، أو قوما يبحثون عن اللهو عندما يفرغون من العمل . وفى مثل هذا النوع من الحياة **يميل الأفراد الى الشعور بالعزلة والتفاهة ، ولا يجدون لوجودهم معنى.**

ان الانسان من الناحية البيولوجية نوع اجتماعى الى حد محدود وليس حيوانا اجتماعيا بكل مافى ذلك من معنى — انه مخلوق أشبه بالذئب أو الفيل منه بالنحل أو بالنمل.



ب . راسل

المجتمعات البشرية فى شكلها الأولى لا تشبه خلية النحل أو تل النمل ، انما هى مثل قطيع الذئاب . والمدنية عامل من العوامل التى تحول القطعان البدائية الى ما يشبه بصورة ساذجة آلية الجماعات العضوية للحشرات الاجتماعية . ومما يضاعف السرعة فى هذا التحول فى الوقت الحاضر ضغط التضخم السكانى والتغير التكنولوجى ، حتى أصبح نوع التجمع على شكل النحل او النمل شيئا ممكن التحقيق ، بل ومثلا يطالب الاقتراب منه . غير ان مابين الحشرة الاجتماعية والانسان المفكر الذى جبل على المجتمع المحدود هوة سحيقة . وحتى لو حاول الانسان المفكر أن يحذو حذو الحشرة فان هذه الفجوة لن تزول . ومهما حاول الانسان فانه لن يستطيع أن يتحول الى نظام عضو اجتماعى ، ومدى ما يستطيع تحقيقه خلق نظام موضوع وهو ابعد مايكون عن التنظيم المطبوع . واذا حاول الانسان أن يتحول الى مجموعة عضوية متماسكة اشبه بمجموعة النحل او النمل فلن يفلح الا فى خلق حكم استبدادى شمولى . واذا نحن آثرنا قواعد النظام على استقلال الأفراد كنا كمن يخضع الغايات للوسائل ، كما حدث لعهد هتلر أو ستالين .

ان العوامل التى تكمن فى التضخم السكانى والمبالغة فى التنظيم ، ووأد الفردية والحرية الذاتية ، وما يفرضه دعاة النظام ، الذين يزعمون القدرة على توجيه هذه العوامل — كل ذلك يدفعنا الى اقامة مجتمع اقرب الى مجتمع العصور الوسطى ، وسيكون نظام هذا المجتمع اشد قبولا من الأفراد بفعل الوسائل المستحدثة التى تعاون على فرض الرأى ، مثل تكييف الأطفال أثناء تربيتهم ، والتأثير فيهم بالايحاء أثناء النوم ، بل وبالمخدرات والوسائل الكيماوية احيانا . وربما كان هذا التحكم مقبولا عند قلة من الناس ، ولكنه بالنسبة الى الكثرة الغالبة نوع من الاستعباد .

قيادة الجماهير

وإذن فتضخم السكان والمبالغة فى التنظيم تحرم المجتمع من اقامة الديمقراطية السليمة . وتسلط الجهاز الحاكم على وسائل الاتصال بالجماهير — الصحافة والراديو والسينما — يضع بين يديه اسلحة قوية تمكنه من اقامة حكم مستبد . ومن الوسائل التى تستغل بها هذه الحكومات المستبدة وسائل الاتصال صرف انظار الجماهير الى موضوعات بعيدة كل البعد عن شئون السياسة والاقتصاد ، بحيث يتسنى للحاكم ان يتصرف بهذه الامور كما يشاء دون وعى من الرعية المحكومة .

ان هناك فنا جديدا فى دور التكوين ، وعلما محكم القواعد ، يتعلق بقيادة الجماهير ، هو اليوم محل دراسة بعض الباحثين ، واهتمام الساسة الحاكمين . واذا ما استوى هذا العلم الجديد اصبح سلاحا قويا فى يد أى حاكم مستبد لا يدعوه الى الدعاية المعقولة المنطقية لآرائه ، وييسر له التسلط على المحكومين عن طريق اللاشعور .

وقد تخيل هكسلى فى كتابه **«العالم الطريف»** تقدم الوسائل العلمية الى الحد الذى يمكن الدولة من فرض الطاعة على الناس بغير مقاومة، فالأجنة تصنع فى المعامل وفقا لدرجات مقننة ، بحيث يمكن تقسيمها الى فئات متشابهة ، لا يختلف فى الفئة الواحدة فرد عن فرد . ويمكن — فوق ذلك — تكييف الفئات الدنيا بعد ميلادها

بحيث ترضى عن اداء الخدمات الوضيعة . وبحيث تتحول الى آلات لا ارادة لها .

هكذا تصاغ الجماهير ، بحيث تنطفىء شعلة الذكاء فيها ، ولا يبقى من الأذكياء الا قلة مسحوقة . لأن هذه القلة من الأذكياء تختلف عن الجموع التى لا تعقل فى انها تهتم بالحقائق وتريد أن تحكم العقل فى كل حكم ، ولديها عقل ناقد يمكنها من مقاومة الدعاية التى تفعل فعلها فى الجماهير اللاعاقلة . ان الفريزة هى ـ كما يقول هكسلى ـ التى تسود بين الجماهير ، ومن الفريزة ينبثق الايمان ، ويسير الشعب وراء قائده ، لا يحيد عنه يمينا أو يسارا الا المفكرون. ومن ثم فان التاريخ هو فى الواقع من صنع الجموع . اما الأفذاذ الأذكياء فلا يتكون منهم مجتمع . انهم يطلبون من القائد الدليل ، ويصدمهم التناقض والمفالطات ، وينظرون الى المبالغة فى تبسيط الأمور على انها من الخطايا الأولى ومن أمهات الكبائر التى يرتكبها العقل ، ولا تقنعهم الشعارات ، والأحكام العامة التى يلقيها الدعاة بغير حساب ويعتمدون على تأثيرها كل الاعتماد . وفى هذا يقول هتلر : ((**ان كل دعاية فعالة يجب أن تحصر نفسها فى قليل من الضرورات الملحة ، وأن تصاغ فى عبارات قليلة مألوفة متكررة ، لأن التكرار الملح وحده هو الذى يفلح فى النهاية فى طبع الفكرة فى أذهان الجماهير**)). وتعلمنا الفلسفة أن نشك فى الأمور التى تبدو لنا بديهية . أما الدعاية فتعلمنا أن نعد من البديهيات أمورا يرى العقل أن يتريث فى الحكم فيها ويحوطها بالشك . وهدف الزعيم ان يوجد تماسكا اجتماعيا تحت قيادته . والمبادىء التى لا تقوم على أسس تجريبية ـ كما يقول **راسل** ـ كالماركسية والفاشية توجد درجة كبيرة من التماسك الاجتماعى بين الآخذين بها . ومن ثم فان دعاية الزعيم يجب أن تقوم على مبادىء يعوزها البرهان ، والا يكون بين هذه المبادىء تعارض . كل تصريح للزعيم يجب ان يلقى بغير تحفظ . فكل شىء فى هذه الدنيا اما أسود شيطانى أو أبيض سماوى ، ولا يكون رماديا أبدا بين هذا وذاك . ان الداعية كما يقول هتلر « يجب ان يلزم وجهة نظر واحدة باطراد ازاء كل مشكلة تعرض له » . ويجب الا يقر قط بأنه على خطأ ، أو أن معارضيه قد يكونون على صواب . لا تجادل خصمك رأيا برأى ، بل هاجمه وصح فى وجهه . وان سبب لك شيئا من المتاعب فلتعمل على تصفيته . وقد يصدم هذا الرأى الرجل المثقف الذى يزن الأمور ، ولكن الجماهير تقتنع دائما بأن ((**الحق فى جانب المعتدى المتحرك**)) .

هذه بعض مبادىء الدعاية فى ظل الحكم الدكتاتورى الذى يعزز هذا الاتجاه بما يسميه ((**غسل المخ**)) وهو اجراء يعتمد فى فاعليته على استخدام شىء من العنف من جهة ، والمعالجة النفسية الماهرة من ناحية اخرى . وهو وسيلة تثبيت الحكم الدكتاتورى المستبد شرحها **أورويل** فى تنبؤاته عن المستقبل فى كتابه ((**١٩٨٤**)) كما شرحها هكسلى فى كتابه « العالم الطريف » . غير أن المهتمين بهذا الضرب من الدراسة يرون اليوم ان ((**غسل المخ**)) لا يجدى كثيرا لأنه يعالج افرادا راشدين بالفين ، والأوفق أن يبدأ التأثير منذ الصفر ، حتى لا يحتاج الطفل بعد النضوج الى عملية « غسل المخ » . والأفضل أن يهيأ كل طفل وفقا لاستعداده ، حتى يمارس العمل الذى يعد له دون تذمر . فاذا ما احتاج الى تدريب عقلى معين فى الكبر استجاب له دون تساؤل انه يعد لكى يعمل عملا بعينه أو يموت فى سبيله . ولا يتمرد الا قليل من الطبقة المثقفة العليا ، وهؤلاء يفرض عليهم « غسل المخ » فان فشل تتم تصفيتهم وابعادهم عن مراكز العمل الحساسة ، وان اقتضى الأمر اعتقلتهم السلطات أو ابعدتهم عن البلاد . غير أن تكييف الأطفال لنظم الحكم بوسائل علمية لا يزال امرا فى بدايته ، ومن ثم فان « غسل المخ » سوف يظل لزمن ما وسيلة من وسائل تدعيم الحكم الدكتاتورى .

عقار السوما

ويتوقع هكسلى ان تستخدم فى المستقبل وسائل كيماوية معينة توجه العقل وجهة معينة أو تجعله قابلا لاطاعة الأوامر فى يسر وبغير مقاومة . وهذا العقار الكيماوى الذى يخدر الذهن بغية تعطيله عن الاعتراض يسميه هكسلى فى « العالم الطريف » السوما . والسوما كما تخيلها تكفل لمن يتعاطاها بجرعات صغيرة شعورا بالسعادة ، ولمن يتعاطاها بجرعات أكبر الرؤيا الخيالية ، ولمن يأخذ منها ثلاثة اقراص بضع دقائق من النوم المريح . وكل ذلك دون آثار فسيولوجية أو عقلية ضارة . وبهذه الطريقة يمكن لساكن العالم الجديد أن يغيب فى اجازة عن حالات الحزن ومضايقات الحياة اليومية ، دون أن يضحى بصحته أو بقدرته على العمل . وبالرغم من أن هذه السوما التى تخيلها هكسلى لم يخترع لها شبيه بعد ، الا ان هناك عقاقير كثيرة مستحدثة تؤدى بعض عملها . فهناك المهدىء ، والمخدر ، والمنبه .

ويستطيع الدكتاتور ان يستغل هذه العقاقير لأغراض سياسية ، يستطيع أن يؤثر فى

كيمياء الأذهان فيجعل أصحابها راضين بحالة العبودية . يستطيع أن يستعمل المهدئات يخفف بها من وحدة التأثر ، والمنبه يثير به حماسة من لا يبالى ، والمخدر يصرف به انتباه البائس عن بؤسه . ولكن كيف يستطيع الحاكم المستبد أن يرغم رعاياه على تعاطى الحبوب التى تدفعهم الى التفكير ، او الشعور ، أو السلوك الذى يريد ؟ ربما اكتفى بتوفير هذه الحبوب ، وترك للناس حرية تعاطيها . وهم قمينون بالاندفاع اليها من تلقاء أنفسهم كما يندفعون نحو تعاطى الكحول والتبغ . غير ان هكسلى يتصور نوعا جديدا من الحبوب له فوق هذه العقاقير ميزة ، وهى ان يقوى فى آخذها الاستعداد للتأثر بالايحاء . ومن ثم يستطيع الحاكم ان يبث بين المحكومين ما يشاء من دعاية .

ومن وسائل التأثير فى الجماهير بث الدعاية فى اللاشعور مباشرة . وأساس هذه الوسيلة التجربة التى قام بها الدكتور پوتزل — وهو عالم نمساوى مختص فى الأعصاب — وذلك باستخدام آلة خاصة يعرض بها صورة معينة على من يريد التأثير فيه ، وبعد عرض الصورة لنحو ثانية او اقل من ثانية ، يخفى الصورة ويطلب الى المشاهد اثبات ما رآه فيها وهو واع . وفى الليلة التالية يطلب الى الشخص ذاته أن يصور على الورق بعض ما شاهده فى حلمه ، ولشد ما كانت دهشة پوتزل حينما وجد أن ما يثبته الحلم من تفصيلات هو ما أهمله صاحب الحلم نفسه حينما سجل على الورق ما شاهده فى الصورة المعروضة وهو فى يقظته . ومعنى ذلك أن الشخص يرى فى الواقع ويسمع أكثر مما يعتقد انه رأى أو سمع وهو فى وعيه ، وأن ما يرى ويسمع دون أن يعلم بذلك يسجل فى اللاشعور ، وقد يؤثر فى الأفكار والمشاعر والسلوك أثناء اليقظة . وعلى هذا الأساس يعتمد بعض الدعاة حينما يبثون دعواهم على تفصيلات خفية تكاد لا تدرك أثناء اليقظة وذلك خلال عرض رواية أو مسرحية ، أو خلال القاء خطاب سياسى ، على المسرح ، أو فى السينما ، او فوق المنصة .

ثم من هذه التجربة تطرق الباحثون فى علم النفس الى البحث فى التأثير الذى يمكن احداثه فى النائم . وأشد ما يكون التأثير عند الانتقال من اليقظة الى النوم ، أو من النوم الى اليقظة . فى هذه اللحظات يكون البث قوى الأثر ، بل لقد لجأ بعض المربين الى البداية فى اجراء تجارب تتعلق بالتعليم أثناء هذه الساعات ، التى لا هى بالوعى الكامل ، ولا هى باللاوعى الشامل . فى هذه الساعات يكون استعداد الشخص لقبول الايحاء شديدا جدا ، ويخشى هكسلى على براءة العقول من قبول الآراء التحكمية يبثها الحكام المستبدون فى أمثال هذه الأوقات ، ويخشى على الحرية الفردية ان تتأثر باستغلال هذه الحقيقة النفسية . ويشك فى امكان بقاء النظم الديمقراطية اذا أمكن للعلماء أن يتوصلوا الى طرق جديدة للتأثير فى العقول والتلاعب بها . **ومن رأى هكسلى أن تعنى التربية بتقوية الشخصية بحيث لا تتأثر بايحاء رجال الأعمال ، أو الساسة ، أو أصحاب المذاهب ، وتبقى لها القدرة على التفكير المستقل ، كما يرى ضرورة سن القوانين التى تحرم استخدام الايحاء للحد من حريات الأفراد .**



ج . أورويل

الطبيعة أم الثقافة

اننا اذا مسسنا الحرية من هذه الزاوية تساءلنا اى العاملين أكثر اهمية فى تكوين الفرد : **طبيعته ، أو ثقافته** . واذا أثبتنا ان الطبيعة اهم من الثقافة ، أعنى اقوى اثرا فى التكوين ، تحتم ان يكون الفرد اهم من الجماعة التى ينتمى اليها ، لست احب ان أحدا ينكر أن الوراثة لا تقل أثرا عن الثقافة . فكل فرد فريد من الناحية البيولوجية ، ويختلف عن كل فرد آخر . وتبعا لذلك تكون الحرية خيرا عظيما ، والتسامح فضيلة كبرى ، وتجنيد الشعوب على صورة واحدة شرا مستطيرا . غير ان الحكام المستبدين ،

ورجال النظام – وراءهم بعض العلماء – يميلون لأسباب عملية او نظرية الى تخفيف الفروق الشاسعة بين طبائع الأفراد ، حتى يسوى بينها الى درجة تمكن المتسلط من معالجتها والتحكم فيها . وبيد أن هكسلى ينبه بشدة الى ان الجنس البشرى ليس جنسا اجتماعيا بالمعنى الكامل ، ويؤكد ان الأطفال لا يولدون على غرار واحد ، ولا ينبغى أن نسعى الى تكييفهم وفقا لمتطلبات البيئة الاجتماعية ، بل ينبغى ان يبقى لهم على ما بينهم من فروق ، حتى يعبر كل فرد عن ذاته ، فيكون سعيدا بهذا التعبير . **ولو كانت الكائنات البشرية أعضاء فى جنس اجتماعى صحيح ، ولو كانت ما بينهم من فروق من توافه الأمور ، بحيث يمكن تدويبها تماما بطرق سيكولوجية معينة – لو كان ذلك كذلك لكانت الحرية أمرا لا ضرورة له ، ولحق الدولة أن تضطهد الزنادقة الذين ينادون بها .**

ويتخيل هكسلى فى كتابه « العالم الطريف » ان تسوية الأفراد – ان أراد الحكام والعلماء – يمكن ان تتم أولا بالتحكم فى الأجنة قبل ميلادها ، وفى الأطفال بعد ظهورهم فى الحياة . وان كان التحكم فى الأجنة أمرا خياليا ، الا أن حكام الغد القريب فى عالمنا هذا الذى أخذ سكانه فى التضخم بدرجة لا تطاق ، وأخذ فيه المسئولون بالمبالغة فى التحكم والتنظيم ، سوف يتمكنون بالوسائل العلمية من صب الناس جميعا فى قالب واحد . **ولا أمل فى خلاص البشرية من هذا الاتجاه الا فى تربية الأفراد على الحرية والحكم الذاتى ، تربية تقوم على ادراك ما بين الأفراد من فوارق ، وتقدير قيمة الحرية والتسامح والمحبة بين الناس ، وهو من لوازم هذه الفوارق ، التى عليها يتوقف تماسك المجتمع .**

ويختتم هكسلى كتابه « عود الى العالم الطريف » بسؤال يطرحه ، وهو ماذا عسانا فاعلين ازاء هذه المشكلات ؟ . وفى محاولة للاجابة عن هذا السؤال يقول :

تستطيع المدارس ان تنشىء الاطفال على الحرية بطريقة افضل مما تعمل الآن . غير ان الحرية كما بين هكسلى فى الفصول السابقة من الكتاب مهددة من عدة نواح – سكانية ، واجتماعية ، وسياسية ، ونفسية . والمرض الذى تعانى منه الانسانية اليوم يرجع الى أسباب متعددة متكاتفة ، ولا يمكن الشفاء منه الا بأنواع متعددة من العلاج . ونحن حينما نقابل موقفا انسانيا معقدا يجب أن نضع فى الحسبان جميع العوامل التى لها به صلة من قريب أو بعيد ، ولا نسلط الذهن على عامل واحد من هذه العوامل . ولا ينفع العلاج الا بالنظرة العامة الشاملة لجميع نواحى المشكلة . **ان الحرية مهددة ، والتربية من أجلها ضرورة لازمة ، ولكن هناك أيضا أمورا كثيرة أخرى بجانب التربية تبقى العناية بها لانقاذ الحرية المهددة – منها التنظيم الاجتماعى من أجل الحرية ، وتنظيم الأسرة وتحديد النسل ، والتشريع من أجل الحرية كذلك .**

واذا بدانا بالنظر فى امر التشريع ينبغى أن نذكر ان المشرعين منذ الماجت كارتا (**أو العهد الأعظم**) قد فطنوا الى ضرورة كفالة حرية الفرد البدنية . فقد نص هذا العهد على ان الشخص الذى يودع السجن لأسباب قانونية مشكوك فيها له الحق فى الاستئناف الى احدى محاكم العدل العليا لاستصدار امر يسمى Rabeas corpus (أى أن جسم الشاكى ملكه ولا يجوز للحاكم التصرف فيه بالسجن أو الاعتقال الا بناء على محاكمة) .

ويصدر هذا القرار قاض فى المحكمة العليا للحاكم المحلى او مدير السجن ، ويأمره فيه بأن يقدم الشخص المحبوس الى المحكمة للنظر فى قضيته فى مدى معين من الوقت – ونلاحظ هنا ان الشخص المحبوس لا يقدم شكواه مكتوبة ، ولا يرسل محاميا عنه ، وانما يحضر بشخصه (بيدنه كنص القرار) بيدنه الحى الذى اوذى بالنوم فوق الألواح الخشبية ، وباستنشاق هواء السجن الفاسد ، واكل طعام السجن الذى تعافه النفس . وهذا الاهتمام بالشرط الأول الأساسى للحرية – وهو امتناع المضايقات البدنية – ضرورة من الضرورات . **بيد أن الشخص قد يخرج من السجن ، ولكنه مع ذلك لا يظفر بالحرية ، فهو لا يزال أسيرا من الناحية النفسية ، مرغما على أن يفكر ، ويشعر ، ويعمل ، كما يريد له ممثلو الدولة أو جهة ما تسعى لصالحها أن يفكر ، ويشعر ويعمل .** وليس بالامكان فى هذه الحالة اصدار أمر تحرير عقلى مماثل لما نص عليه العهد الأعظم من تحرير البدن أولا . لأن العقل الحبيس لا يمكن أن يمثل أمام القضاة . كما ان الأسير العقلى الذى وقع فى الحبائل والحيل التى اشار اليها هكسلى فى كتابه الذى عرضناه « عود الى العالم الطريف » قد لا يدرى موقفه ، ولا يشكوه . ذلك ان الضغط النفسانى من شأنه أن يجعل المضغوط عليه على ثقة من انه انما يتصرف من تلقاء نفسه . ان من يقع فريسة للمتلاعبين بالعقول لا يعلم انه فريسة وضحية . والواقع انه فى

سجن لا يرى أسواره ، فيعتقد انه حر ، ولا يرى قيده الا الآخرون .

واذا كان من المستحيل اصدار قرار بالتحرير العقلى ، الا انه من الممكن اصدار تشريع يحرم استعباد العقول بالطرق السيكولوجية ، وقانون لحماية العقول من الدعايات السامة ، على غرار القانون الذى يحمى الأجسام من الطعام الفاسد والعقاقير الضارة . فمن الممكن فى تصور هكسلى وضع قانون يحد من حق موظفى الدولة – مدنيين وعسكريين – فى اخضاع الجمهور الأسير الذى يحكمونه للتعليم أثناء النوم ، كما يمنع التأثير فى اللاشعور بالوسائل المعروفة فى المحال العامة أو فى التليفزيون ، كما يحرم على المرشحين للمجالس الشعبية ان ينفقوا عن بذخ للدعاية لأنفسهم ، أو لبث الدعاية اللامعقولة التى تحول العملية الديمقراطية كلها الى ضرب من العبث .

مشكلة التضخم السكانى

غير أن القوانين والتشريعات والدساتير تكاد ان تكون عديمة الجدوى ازاء المشكلات الكبرى التى يعانيها العالم اليوم والتى مبعثها التضخم السكانى وما يتبعه من مبالغة فى التنظيم تعين على اجرائه التكنولوجيا المتقدمة . ولقد كانت السلطات العليا الحاكمة – عندما كان تيار التحرر يعلو – تشرف من بعيد . أما اليوم ، وبفعل ضغط السكان فان تيار التحرر آخذ فى الهبوط ، ويتبع ذلك بطبيعة الحال المزيد من تحكم أولى الأمر فى مصائر البشر . ولا عبرة بالشعارات ، أو بالأسماء التى نطلقها على النظم – مثل الديمقراطية – لأن المهم هو ما يندرج تحت هذه الألفاظ من مسميات .

كيف يتسنى لنا أن نسيطر على هذه العوامل المترتبة على التفجر السكانى ، والتى تهدد ما ظفرنا به حتى اليوم من حريات ؟ ان التفكير السطحى يخيل اليك أن الاجابة عن هذا السؤال من الأمور اليسيرة . خذ مثالا لذلك مشكلة تضخم السكان ، وقصور الموارد الطبيعية عن الوفاء بحاجة الأفراد . ماذا عسانا فاعلين ؟ من الواضح أن من واجبنا ان نعمل بكل سرعة ممكنة على الهبوط بنسبة المواليد حتى لا ترتفع عن نسبة الوفيات . كما يتحتم علينا ان نزيد – بنفس السرعة – من الانتاج الغذائى ، وأن نعمل على الاحتفاظ بخصوبة التربة ، وأن نجد لليورانيوم بديلا يحل محله فى حالة نفاده ، وأن نوفر الوقود ، وأن نبحث عن مناجم جديدة للمعادن ، وغير ذلك من الحلول . غير أن هذه الحلول ميسورة قولا عسيرة عملا .

لابد من الحد من نسبة الزيادة فى السكان ، ولكن كيف ؟ ان امامنا احد أمرين : اما المجاعة ، والوباء ، والحرب ، او تحديد النسل . اننا من غير شك نؤثر تحديد النسل ، غير ان تنفيذ هذا التحديد يصدمنا بمشكلات فسيولوجية ، واجتماعية ، وسيكولوجية ، واحيانا دينية كذلك . ولا تزال الوسائل المانعة من حبوب وغيرها فى دور التجريب ، وهناك ايضا صعوبة توزيع هذه الحبوب على الملايين واقناعهم بضرورتها وفائدتها .

واذا انتقلنا من البحث فى وسائل تحديد النسل ومشكلاتها الى البحث فى موضوع زيادة الموارد الغذائية ، والاحتفاظ بمواردنا الطبيعية ، وجدنا انفسنا امام صعاب تكاد أن تتساوى مع صعاب تحديد النسل . لابد من تعليم الفلاحين والزراع وسائل تحسين المحصول ، وتوفير الآلات الزراعية ، والوقود ، والزيوت والقوى الكهربية ، والمخصبات ، والمواشى ، وغير ذلك لهؤلاء الفلاحين . ولا بد أيضا من تدريب الناس جميعا على الاحتفاظ بموارد الغذاء والثروة . ان هناك صعوبات جمة تعترض سياسة الزيادة فى الموارد الغذائية لا ندخل فى تفصيلاتها ونكتفى بالاشارة اليها لنبين ان المشكلة ليست هينة ، وبخاصة مع ازدياد السكان ، وزيادة الاستهلاك .

وكذلك البحث عن حل لمشكلة المبالغة فى التنظيم لا يقل صعوبة عن البحث عن حل لمشكلة السكان والموارد الطبيعية . ان الأمر فى ظاهره غاية فى السهولة . فمن البديهيات السياسية أن السلطة تتبع الملكية ، ولسنا ننكر أن وسائل الانتاج اليوم اما فى يد كبار أصحاب الأعمال او فى يد الدولة . ومن ثم فان اردنا ديمقراطية الحكم ، فلا مناص فى رأى هكسلى من تفتيت الملكية على أوسع نطاق ممكن .

وخذ حق التصويت مثالا آخر . انه من الوجهة النظرية ميزة كبرى . غير انه من الوجهة العملية لا يكفل سيادة الحرية . فان اردنا ان نتحاشى الحكم الدكتاتورى القائم على استفتاء الشعب ، وجب ان نفتت التجمعات البشرية الآلية الضخمة الى مجموعات صغيرة تحكم كل منها نفسها بنفسها باختيارها وتعاون اعضائها ، وتستطيع أن تؤدى وظيفتها بعيدا عن النظم البيروقراطية التى تتسم بها الأعمال الضخمة والحكومات الكبيرة .

ان المدن الكبرى الحديثة هى احدى نتائج تضخم السكان وزيادة التنظيم – وفى هذه المدن تصبح الحياة الانسانية الكاملة التى تسودها العلاقات الشخصية المتعددة امرا مستحيلا ومن

ثم فانا لو اردنا ان نتحاشى الفقر الروحى عند الأفراد والجماعات ، وجب ان نتخلى عن نظام المدن الكبرى ، وأن نعيد الى الوجود المجتمعات الريفية الصغيرة ، على الأقل ان نعيد تنظيم المدن بحيث تتوفر فيها مزايا الحياة فى المجتمعات الريفية المحدودة ، فيتمكن الأفراد من اللقاء والتعاون بكامل شخصيتهم ، لا باعتبارهم مجرد مجسدات لوظائف متخصصة .

لا مركزية القوى الاقتصادية

وليس هذا الرأى بجديد فطالما نادى رجال الاجتماع المخلصون بضرورة لا مركزية القوى الاقتصادية ، وتفتيت الملكية ، وتشتيت مراكز الانتاج ، والعودة الى « **الصناعات الريفية** » فى نطاق محدود ، وتوفير الاستقلال والحكم الذاتى لكل قسم من اقسام اية مؤسسة صناعية كبرى . بل ان هناك من نادى بوجود مجتمع بغير حكومة ، ينظم على اساس فيدرالى من المجموعات المنتجة ، وتحت رعاية نقابات العمال .

وقد أجريت بالفعل تجارب اجتماعية فى هذا الاتجاه . وهى وان تكن فى بدايتها الا انها تدل على الاحساس بأن النظام المركزى ، والادارة المتحكمة ، والتنظيم الزائد الذى يفقد الوحدات حريتها هى من الأمراض الاجتماعية التى ينبغى علاجها .

كلنا يدرك الخطر من تركيز السلطة فى أوليجاركية حاكمة ، وان الحياة فى المدينة الحديثة الضخمة تفقد الفرد ذاتيته المستقلة ، وتجعل منه ذرة تهبط به عن مستوى حقه فى الانسانية الكاملة . غير ان المدن الضخمة – برغم ذلك – تزداد تضخما ، وما زال نمط الحياة الصناعية المدنية سائدا . ونحن نعلم ان الديمقراطية فى مجتمع ضخم معقد لا تعنى شيئا اللهم فيما يتعلق بالمجموعات الصغيرة التى تحكم نفسها حكما ذاتيا ، غير ان الحكومات الضخمة والأعمال الضخمة تستولى تدريجيا على مصالح الجماهير . ومن الواضح ان مشكلة تعقيد النظم – من الناحية العملية – ليست فى حلها أيسر من مشكلة تضخم السكان . ومن العجيب اننا نعرف فى كلتا الحالتين ما ينبغى عمله ، ولكن هل بذلنا فى سبيل ذلك اى جهد !

كلا ان الراى العام حتى فى امريكا ذاتها و فى البلاد الديمقراطية الأخرى ، اخذ يتشكك فى النظام الديمقراطى ، ويميل الى الرقابة على الآراء غير الشائعة ، ويؤمن بأن حكم الشعب للشعب يكاد أن يكون أمرا مستحيلا ، **ولا بد من أن يلقى بزمام الأمور فى أيدى الخبراء** . ومن المؤسف ان يكون هذا هو الاتجاه السائد ، ولكنه ليس بالأمر العجيب .

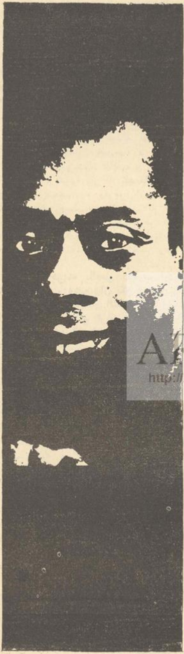
ويشبه هكسلى الحرية بقدرة الطائر على الحركة فى أى اتجاه . ولكننا يجب الا ننسى ان من الطيور ما فقد القدرة على الطيران ، وتعطلت أجنحته ، مثل الدودو dods الذى تعلم كيف يلتقط الطعام دون الحركة الى اعلى ، ففقدت أجنحته خاصتها ، وامسى طائرا ارضيا .

وشبيه بذلك ما يحدث للانسان . فانه اذا ضمن الخبز ، وقوت اليوم ، قنع بذلك ، لأن كثيرا من الناس يعيش بالخبز وحده – أو على الأقل بالخبز والملاهى . وفى النهاية كما جاء فى احدى روايات دستويفسكى « **يضعون حرياتهم تحت أقدام من يحكمهم قائلين : أطعمونا ، واجعلونا عبيدا لكم** » لأن الحرية – كما جاء فى الرواية نفسها – عبء لا يحتمله الكثير من الناس ، وهم يشعرون بالسعادة اذ يلقون هذا العبء عن كواهلهم على كواهل من يتحمله . ويكاد المرء ألا يطالب بالحرية الا اذا اعوزته لقمة العيش .

ان الحكام المستبدين فى الماضى انما فشلوا لأنهم عجزوا عن تقديم الخبز الكافى والملاهى الكافية للرعية ، كما انهم كانت تعوزهم الوسائل العلمية الحديثة للسيطرة على العقول . وكان المفكرون الأحرار والثائرون فى الماضى يظهرون نتيجة للتربية التقليدية . وليس فى هذا ما يدعو الى العجب . فان الوسائل التى كان يلجأ اليها المربون التقليديون كانت ناقصة لا تؤدى الى كل التأثير المطلوب . اما التربية فى عهد دكتاتور يستغل مخترعات العلم الحديث فسوف تؤتى قطعا ثمارها المرجوة ، بحيث تنشأ الكثرة الغالبة من البنين والبنات على حب الخضوع ، ولن يحلم احد منهم بالثورة . ولن يكون هناك سبب معقول – فى ادراكهم – لقلب نظام دكتاتورى يقوم على اسس علمية .

غير ان الدنيا لا تزال حتى الآن بخير ، ولا يزال فيها قدر محسوس من الحرية . واذا كان كثير من الشباب الناهض لا يزن الحرية وزنها الصحيح ولا يقدرها حق قدرها ، فانه لا يزال فينا من يعتقد أن الكائنات البشرية لا يمكن أن تحقق انسانيتها كاملة بغير حرية ، وان الحرية لذلك شيء ثمين . وربما كانت القوى التى تهدد الحرية اليوم أشد من أن تقاوم على مدى طويل ، الا ان الواجب يحتم على البشر أن يبذلوا قصارى الجهد فى مقاومة هذه القوى والمحافظة على حريتهم المهددة .

محمود محمود



چيمس بولدوين و مشكلة الزنوج في أمريكا

رمسيس عوض

■ إن الأبيض المتعصب عدو سافر للزنوج ، في حين أن الليبرالي الأبيض صديق زائف .

■ إن اللون ليس صفة إنسانية أو شخصية ، بل إنه حقيقة سياسية .

« ج . بولدوين »

سنتناول فى هذه المقدمة مكانة الرجل الأسود فى الرواية الأمريكية عامة ، ثم فى الرواية الأمريكية المعاصرة على وجه التحديد . وسوف يتضح لنا من هذه المقدمة ان الرجل الأبيض يستخدم فى كثير من الأحيان مجموعة من « الاكليشهات » والأفكار المسبقة التى تتعارض مع الواقع عندما يصور شخصية الرجل الأسود فيما يكتبه من أعمال روائية ، الأمر الذى يجعل تصويره لها محدود الافق مهما بلغ فى درجة عمله فالروائيون الأمريكيون ـ كما يقول « سترلنج براون » فى « الزنجى فى القصـــــة الأمريكية » (١٩٣٧) ـ يظلمون الزنوج فى أدبهم مثلما يظلمهم الرجل الأبيض فى مجريات الحياة العادية . ومن دلائل هذا الظلم والتجنى أن الروائى الأمريكى الأبيض يهتم بابراز ما لمشـكلة الملونين من أثر فى نفس أقرانه من البيض ، بمعنى أنه يعالج الرجل الأسود من وجهة نظر بيضاء ، وليس من حيث أنه رجل أسود تجرى فى عروقه الدماء الزنجية .

ولكن بظهور كوكبة من الكتاب السود اللامعين فى الثلاثينات من هذا القرن ، بدأ الأدب الأمريكى يعكس صورة جديدة عن الرجل الأسود تعنى باستكناه مشاعره من حيث أنه رجـــل أسود يعيش حياته مثلما يعيش الرجل الأبيض حياته ، وليس تجسيدا ينأى عن الواقع لبعض الأفكار المجردة أو المسبقة . وساعد على رسم الصورة الجديدة على هذا النحو مايعرفه هؤلاء الكتاب السود من دخائل قومهم من ناحية ، وما يتمتعون به من اصالة فنية من ناحية اخرى . ولكن الغريب فى الأمر أن هذه الصورة الجـــديدة لا تزال متأثرة فى كثير من المواضع بأفكار الرجل الأبيض القديمة التقليدية عن الرجل الأسود .

اعتاد الكاتب الأمريكى الأبيض أن يصور الزنجى فى أدبه بمزيج من العواطف المتناقضة التى تجمع بين المقت والخوف والتعالى والرهبــــة والافراط فى العواطف الرخيصة . وأفضى هذا التصـــــور الخاطىء الى رسم صورة له لا تتغير ، هى أبعد ماتكون عن الواقع . فقد لاح الرجل الأسود كظل أكثر من كونه انسانا تنبض عروقه بالحياة ، ومشكلة اجتماعية أكثر من كونه بشرا من لحم ودم . واستقر فى أذهان البيض أن الزنجى خادم أمين للرجل الأبيض على أحسن تقدير ، أو عبئا ألقته ظروف الحياة عليه على أسوأ تقدير . وانتهى الأمر بهـــذا التصور الخاطىء للرجل الأسود الى خلق أنماط روائية جامدة لا يصدقها العقل ولا تتمشى مع الواقع ، والى توهم خصائص زنجية ثابتة تقتضى من الكاتب ابرازها كلما عن له أن يرسم أية شخصية سوداء سواء اتخذ منها موقفا عاطفا أو ماقتا .

هذه الصورة الرومانسية للرجل الزنجى على انه خادم الرجل الأبيض الأمين شىء قديم تمتد جذوره الى « ديفو » (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) على أقل تقدير . ولعل شخصية « ولسى » التى رسمها « فوكنر » فى روايتـــه



ص . بيلو

« التصحيح والفضب » نموذج رائع لا يبارى للخادمة التى تتفانى فى خدمة أسيادها . وتصور الرواية الأمريكية فى بعض الأحيان الزنجى على أنه خادم يثير الضحك لما يبذله من جهود تكلل بالنجاح من أجل التهـــرب من عمله واستغلال مخدوميه البيض . وفى بعض الأحيان الأخرى يلعب الزنجى دور الانسان الذى يدخل البهجة والسرور على قلب الرجل الأبيض بما لديه من مواهب موسيقية فطرية . وهناك تقليد روائى أمريكى راسخ يصور الرجل الأسود بأنه يفوق الرجل الأبيض فى حريته وانطلاق غرائزه ، وأنه أكثر منه صحة فى شئون الجنس . فقد كتب « شيرود أندرسون » فى روايته الضحك الأسود « يقول » : « اذا لم تكن واحدة من الزنجيات قد عشقتك ، فانك لم تعرف العشق فى حياتك » .. ويسمى الروائى الأمريكى الزنجى المعاصر « رالف اليسون » هذه النظرة التى تمجد فطرة الرجل الأسود بالفطرة الرعوية ، وهى نظرة تقترب من فكرة « الهمجى النبيل » التى استحدثها « جان جاك روسو » ، واقتفى أثرها كل من جـــاء بعده من الرومانسيين . ويتسم موقف « سول بيلو » من الرجل الأسود بقدر غير قليل من هذه الرومانسية .

ويمثل الرجل الأسود أحيانا ـ فى نظر الكاتب الأبيض ـ القدرة على ممارسة الشر . ويتجلى لنا هذا فى قصة « هيرمان ملفيل » « بنيتو سيرينو » التى نقرأ فيها عن حركة تمرد دموى يتزعمها زنجى يدعى « بابو » ضد الرجل الأبيض على ظهر سفينة تنقل بعض العبيد . وينجح الزنوج ، فى بداية الأمر ، فى القاء القبض على « سيرينو » ربان السفينة . ولكن تمردهم ينتهى بالاخفاق والخضوع لسلطان ربان السفينة الأبيض . وبالرغم من هذا ، فان تغيرا جوهريا يصيب شخصية هذا الربان . فقد أضحى بعد أن اصطدم بالشر الأسود الفظيع ، رجلا خائفا مذعورا محطما . ويرمز « بابو » ، زعيم الزنوج المتحررين ، الى قوى الشر الهائلة . ولكنه يرمز فى نفس الوقت الى احساس الرجل الأبيض بوطأة الذنب بسبب استعباده الرجل الأسود ، ومن ثم كانت فظاعته وبشاعته . ونحن نجد فى رواية « ميلفيل » ما نجده فى كثير من الروايات الأمريكية من أن الرجل الأسود يمثل احساس الرجل الأبيض بالذنب ، وباللعنة التى أنزلها الله به .

ولعل « فوكنر » هو اكثر الروائيين الأمريكيين تناولا لمشكلة السود من هذه الزاوية . ففى روايته « الضوء فى أغسطس » يتراءى الرجل الأسود لامرأة بيضاء اسمها « جوانا بيرون » على شكل صليب . فى حين يتخذ الرجل الأبيض فى مخيلتها صورة رضيع ، وكأنه مصلوب عليه . ولكن احساس الرجل الأبيض بالذنب فى هذه الرواية يزداد تعقيدا ، فيقتل رجلا أسود يدعى « جو كريسماس » ثم يقوم باخصائه ، أى أن احساسه بالذنب يدفعه الى صلب غيره بدلا من أن يصلب نفسه . ولكن دم الرجل الأسود ينبثق من جسده غزيرا فتيا ، رمزا لحسد الرجل الأبيض وفزعه الجنسى منه وسخطه عليه . ويضفى « فوكنر » فى روايته على الرجل الأسود صفة المسيح المعذب المضطهد الذى يفدى العالم بدمه . ويشيع تصوير الرجل الأسود على هذا النحو فى كثير من الانتاج الروائى الأمريكى . وأهم ما يرمز اليـــه « جو كريسماس » هو غربته عن هذا العالم : فهو لا يعرف اذا كان زنجيا أم لا ، كما أنه لا يشعر بالانتماء للجنس الأســـود والأبيض على حد سواء .

ولا شك أن غربة « كريسماس » ، عن هذا العالم وبحثه عن هويته يمثلان أحد الموضوعات الحيوية التى تلح على أى أدب روائى يعرض لمشكلة الزنوج فى مجتمع أبيض .

ويعالج بعض الكتاب الأمريكيين البيض فكرة الزنجى كمسيح معذب مصلوب بأسلوب لا يخلو من السخرية ، وان كان لا يخلو من العطف والاشفاق كذلك . كما يفعل « كارسون ماك لارز » فى روايته « ساعة حائط

بدون عقارب » ، وفيها يقول « جستر » أن المسيح لو ولد مرة ثانية الآن ، لكان زنجيا . وفي غيرها من الروايات .

ويتضح لنا مما تقدم أن الروائي الأمريكي الأبيض يعالج الرجل الأسود في رواياته في أنماط متكررة تكاد أن تكون محددة ثابتة . فهو خادم الرجل الأبيض الأمين تارة ، وهو رجل يثير ضحك البيض منه لما يبذله من جهد للتخفيف من أعباء واجباته ولاستغلال ثقة مخدومه فيه تارة أخرى . وهو البدائي الذي يتمتع بالمنعة والبأس الجنسي وبفطرة سليمة أحيانا ، أو بالقدرة على ممارسة الشر الفظيع أحيانا أخرى . وفوق هذا كله فهو المسيح الجديد الذي يصلبه الرجل الأبيض ويسفك دمه هذه هي الصورة النمطية التقليدية التي يرسمها الروائي الأمريكي الأبيض للرجل الأسود فيما يكتبه من أعمال أدبية . ولكن هذه الصورة بدأت تختلف عما كانت عليه بظهور روائيين موهوبين من الزنوج منذ الثلاثينات والأربعينات . ومع ذلك فان الكاتب الأمريكي الزنجي حتى يومنا الراهن لم يتخلص نهائيا من صورة الرجل الأبيض التقليدية عنه . ففي رواية « الرجل الخفي » التي كتبها الروائي الأسود « رالف اليسون » نرى صورة بشعة لرجل زنجي يعاشر ابنته وهي صورة تتفق مع ما يراه الرجل الأبيض في الرجل الأسود من وحشية وبشاعة . كما أن روايات « جون ا . وليامز » تحدثنا عن قهر الرجل الأبيض وأخصائه الرجل الأسود ، وهي صورة تستمد جذورها من اعتقاد الرجل الأبيض بتفوق الزنجي الجنسي عليه . بل ان أدب « جيمس بولدوين » الروائي نفسه لا يخلو من مثل هذا الاعتقاد . ومهما يكن من أمر ، فلا شك أن قدرة الكاتب الزنجي المعاصر على تصوير مشاعر الزنوج أقرب الى الحقيقة والواقع من تصوير الكاتب الأبيض لها . وليس هناك من شك كذلك في أن الروائي الأمريكي الأسود المعاصر يسعى جاهدا للفكاك من الصورة التقليدية التي رسمها الكاتب الأبيض له ، رغم تأثره بها أحيانا . ويقول « جيمس بولدوين » ان الزنجي الأمريكي لم يعد في استطاعته ، بل انه لن يسمح مرة أخرى أن تسيطر عليه الصورة التي رسمها الأمريكي الأبيض له .. ويعبر ما يقوله « جيمس بولدوين » في هذا الصدد عن رغبة الكتاب السود جميعا في التحرر من الانماط « والكليشهات » الأدبية التي خلفها لهم أسلافهم من الأدباء وخاصة البيض منهم .

■ ■ ■

مشكلة التفرقة العنصرية

يجدر بنا بعد أن عرضنا لمكانة الرجل الأسود في الرواية الأمريكية بوجه عام ، أن نعرف مكانته في أدب « **جيمس بولدوين** » الروائي بوجه خاص . ولكن بالنظر الى انه واحد من أكبر زعماء الزنوج في أمريكا ، فان رأيه في مشكلة التفرقة العنصرية له دلالته الخاصة . وقد نشر « بولدوين » طائفة كبيرة من المقالات في كتب ، ضمنها رأيه في هذه المشكلة تحمل العناوين التالية « **مذكرات ابن أهل البلد** » (١٩٥٥) ، « **وليس هناك من يعرف اسمي** » (١٩٦١) ، و « **ستندلع النيران في المرة القادمة** » (١٩٦٣) .

وفي حوار أجراه الكاتبان الانجليزيان « **كولين ماكنيس** » ، و « **جيمس موسمان** » مع « **جيمس بولدوين** » ، عرضه تليفزيون الـ « ب . ب . سي » البريطاني ثم نشرته مجلة « انكونتر » في عددها الصادر في يوليو ١٩٦٥ ، يلقي هذا الكاتب الزنجي ضوءا على موقفه من مشكلة الزنوج في الولايات المتحدة .

يقول « بولدوين » في هذا الحوار انه لا يزال يذكر اللحظة المريرة التي استشعر فيها من أعماق روحه مقتا لا مزيد عليه للرجل الأبيض ، ليس لأن هذا الرجل الأبيض كان يخيفه فحسب ، بل لأنه يمعن في تعذيبه أيضا . كان ذلك في باريس عندما دخل في شبابه في نقاش حامي الوطيس مع صديقته ، وهي فتاة نرويجية بيضاء . وسألته الفتاة النرويجية عن السبب في الكراهية المشبوبة التي يحملها للبيض ، فساق لها ما رآه حينذاك من أسباب لبغضه الشديد . واعترضت عليه الفتاة بقولها : « **ليست هذه هي الأسباب الحقيقية لكراهيتك للبيض . انك تكرههم لبياض بشرتهم** » وفي تلك اللحظة أحس « بولدوين » بالكلمات تغوص في روحه ، لأنه أيقن من صدقها . ويضيف هذا الكاتب الأسود أنه لا يذكر أن والده كان يبث فيه أيام الطفولة كراهية الرجل الأبيض . ولكنه كان يدرك طيلة الوقت أن أباه يحمل الكراهية الصامتة له . ولم يفاتح الأب ابنه في هذه الكراهية الا بعد أن شب على الطوق .

وعندما تساءل « ماكنيس » عما اذا كانت الكراهية ضرورية وخلاقة في بعض الأحيان ، أجاب « بولدوين » بقوله انه من الجائز أن تكون الكراهية خلاقة وبناءة أحيانا ولكنه يعترف بأن الكراهية التي اعتملت في صدره أيام الشباب كانت من النوع المدمر للنفس أساسا ويقول انه لا يستطيع أن ينحي أبناء جلدته باللائمة لمقتهم الرجل الأبيض ، لأن هذا المقت طبيعي وله ما يبرره . ولكنه يضيف أنه يخشى على روح الرجل الأسود مغبة هذا المقت المدمر للنفس ، فهو بمثابة السم الزعاف الذي

يضنى الروح ويفتك بها . وفى رأيه أن **مشكلة الرجل الأسود الحقيقية ليست قاصرة على مطالبته بالمساواة بالرجل الأبيض . فمشكلته الحقيقية تتلخص فى بحثه عن الحرية وعن هويته الضائعة** . ولكن « بولدوين » يدين عنصرية الرجل الأسود التى تقترن بالرغبة فى التشفى والانتقام ، كما أنه يستنكر دعـوة الزعيم الزنجى **« مالكولم اكس »** الى الالتجاء للعنف باعتباره الوسيلة الوحيدة الناجعة لحصول زنوج الولايات المتحدة على حقوقهم المهضومة .

ويتضح لنا من هذا الحوار ان والد « جيمس بولدوين » الذى كان يشتغل مبشرا انجيليا أراد لابنه أن يترسم خطاه ونزولا منه على رغبة والده ، أصبح بالفعل مبشرا فى سن الثامنة عشرة لفترة استمرت ثلاثة أعوام . ولكنه نبذ التبشير بعد انقضاء هذه الفترة . وعندما علق **« ماكنيس »** على أدبه الروائى قائلا ان المرء لا يستطيع من خلال كتاباته وحدها أن يتكهن بموقفه من الدين والله ، صرح « بولدوين » بأنه **ليس مؤمنا بكليهما بأى معنى من المعـانى ، وأن الشىء الوحيد الذى يؤمن به هو حب الانسان لأخيه الانسان** . وفى رأيه ان هذا الحب ليس دعوة للسلبية والاستسلام كما يحلو لبعض الناس أن يظنوا ، بل انه شىء ايجابى يستطيع أن يغير به الانسان العالم الذى يعيش فيه .

موقف الشباب المتمرد

ويعبر « بولدوين » عن عدم رضاه عن موقف الشـباب الأمريكى المتمرد من مشكلة الجنس . ذلك لأن الشباب الأبيض الذى كثيرا ما يظهر فى شوارع نيويورك وحدائقها العامة متأبطا ذراع فتاة سوداء ، أو الشباب الأسـود الذى يفعل نفس الشىء مع فتاة بيضاء ، لا يفعل أكثر من أنه يعلن عن نفسه بطريقة يائسة . وليس هذا الحب العلنى فى حقيقته سوى **« شارة »** مميزة أو **« زى موحد »** يرتديه الشباب الأمريكى للدلالة على تحـرره . ويرى « بولدوين » أنه أجدر بهذا الشباب أن يلزم بيته ويمارس فيه ما يشاء من ألوان هذا العشق المختلط اللون بدلا من أن يستعرضه فى العلن ليبرهن للآخرين وليس لأنفسهم انهم أحرار لا يرسفون فى القيود . ولا يعتبر « بولدوين » هذا المسلك غريبا فحسب ، بل انه يحرف التمرد الأمريكى الحقيقى بعيدا عن مجراه الطبيعى المثمر أيضا ، لأن هؤلاء الشباب يكتفون ، فى نهاية الأمر ، بمظهر التمرد كبديل للتمرد ذاته .

ويقول « بولدوين » فى هـذا الحوار انه ينفر من المدينة ويمقتها ، بالرغم من أن كل أحداث رواياته تقع فى المدن وليس فى الريف . ويضيف أنه نشأ فى نيويورك ، وأن تجربته فيها مريرة تدعو للانقضاض ، وأن هـذه المدينة الكبيرة أشد ما تكون فى وحدتها ووحشتها . وعندما سأله **« موسمان »** اذا كانت فرص الزنجى ، بطبيعته العاطفية البكر ، فى تجديد شباب المجتمع الأمريكى الآلى الذى تفيض من عروقه دماء الحياة ، تفوق فرص الرجل الأبيض فيه ، أجاب بقوله انه يتمنى أن يحتفظ الرجـل الأسود بما يتميز به من شهوانية وطاقة وعاطفة متأججة حتى ينقذ بها المجتمع الأمريكى مما أصابه من عقم وذبول واضمحلال . ولكنه يرى أنه من المحتمل أن تنضب فى الزنجى ينابيعه المتفجرة بالطاقة والحيوية اذا قيض لسلطان الرجل الأبيض أن يئول اليه .

ومما يؤكد أن « جيمس بولدوين » يمقت العنصرية البيضاء والسوداء على حد سواء أنه يقول ان مشكلة السود من اختراع الرجل الأبيض دون أن تنهض على اى أساس من الصحة . وأنه ليس هناك فى أمريكا ـ فى حقيقة الأمر ـ بيض وسود ، ولكن فيها أولاد زنا . وفى اعتقاده أن وشائج القربى تربط بين الأمريكى الأبيض والأمريكى الأسود ، وأن مشكلة الرجل الأبيض تنحصر فى انه يتنكر لقرابته الى أخوته وأخواته السود . وهو يبغض البيض الذين يدعون للتفرقة العنصرية بنفس القـدر الذى يبغض به الليبراليين البيض الذى يناهضون التفرقة العنصرية . أن الأبيض المتعصب عـدو سافر فى حين أن الليبرالى الأبيض صديق زائف . وتنطوى الليبراليـة البيضاء على موقف شبيه بموقف **« شقيتزر »** الذى ينظر الى الرجل الأسود على أنه أخو الرجل الأبيض ، ولكن الرجل الأبيض أخـوه الأكبر . فالسبب فى كراهيته لليبراليين البيض ، اذن ، هو انهم يتخذون موقفا قائما على الاستعلاء الأخلاقى والاحساس بالتميز الحضـارى والدينى ، فى حين أن العلاقة السليمة بين البشر ينبغى أن تبنى على المساواة فى الأخذ والعطاء . ويرفض « بولدوين » أن يفسر النقاد أعماله الأدبية على أنها تصوير للموجدة والحقد الأبدى الذى يجيش فى نفوس السود والبيض معا ، فرواياته ـ فى رايه ـ تصوير لما بينهم من سوء تفاهم ، بهدف أن ينظر البيض الى السود على انهم مجرد آدميين .. مجرد بشر .

ويشرح « بولدوين » طبيعة المشكلة العنصرية فيقول ان الأمريكى الأبيض ـ عندما ينظر الى الرجل الأسود ـ فانه لا يغيب عن باله سيادة أجداده فى الماضى عليه واستعباده له . ويخلق هذا الماضى المشحون فى ضمير الرجل الأبيض احساسا دفينا بالذنب يزيد المشكلة تفاقما وتعقيدا .

ويشير « جيمس بولدوين » فى حواره الى أنه يسعى الى أن يكون نموذجا حيا لما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين السود والبيض حتى يقتدى به الآخرون ، ويحتذوا حذوه . ولكنه يعترف بأن المسئوليات العامة الملقاة على عاتقـه بوصفه واحدا من زعماء الزنوج تشكل خطرا داهما يتهدده كأديب ، ويفرض على حريته كفنان خلاق قيودا لم يكن لها وجود عندما كان كاتبا مغمورا لا يشار اليه بالبنان . ويقول « بولدوين » فى هذا الشأن انه **بالرغم مما للفن من أهمية ، فان الحياة تفوق الخلق الفنى فى أهميتها . وليس للخلق الفنى أهمية الا بقدر ما للحياة ذاتها من أهمية .**

ولعل أخطر ما يتهدده كفنان خلاق انه الآن يحس قبل شروعه فى كتابة أى شىء أن هناك جمهورا غير منظور من القراء يقف منتظرا ليتلقف كل ما تخطه يده حتى يحكم عليه من ناحية نفعه لقضية الزنوج ، او الاساءة اليها .

ويختتم « بولدوين » حواره بالحديث فى المشاكل الجنسية . ويسأله « ماكنيس » عن موقف الكاتب المعاصر من قضية الجنس ، وما له من أثر فى موقفه من قضية أخرى هى قضية الأقليات ، وإذا كان الكتاب الشواذ من الناحية الجنسية أقدر من غيرهم ، بحكم انتمائهم الى أقلية جنسية منحرفة ، على تفهم مشكلات الأقليات والعطف عليها . ويجيب « بولدوين » عن هذا السؤال بقوله ان الصواب يجانبنا اذا نظرنا الى رغبات الجسد بعين الريبة والشك . **وليست الأقليات الجنسية المنحرفة الا ضحايا نظام ينهض على تعذيب الجسد والتشكك فى رغباته** . وفى رأيه انه ليس هناك خلاف حقيقى بين شواذ الجنس وغيرهم من الناس العاديين ويضيف الى ذلك قوله انه من المحتمل أن يكون الكاتب المنحرف جنسيا أكثر قدرة من غيره على استكناه هوية الأقليات وعلى تقدير ظروفهم . ولكنه من الجائز كذلك أن يتحول الشواذ جنسيا الى فاشيست او ساديين يجدون متعة فى تعذيب الآخرين . ويعلق « بولدوين » على السياسة التى تنتهجها بريطانيا للتخفيف من مشكلة الزنوج عن طريق فرض القيود على هجرتهم اليها ، فيصفها بأنها نوع من إلهروب الجبان من المشكلة بدلا من مجابهتها . ولكنه يعترف بأن معاملة انجلترا للزنوج الذين يعيشون فيها كريمة ومشرفة اذا قورنت بمعاملة بعض الدول الأخرى – مثل أمريكا – لهم .

اللون .. حقيقة سياسية

يعتبر « جيمس بولدوين » واحدا من كتاب السيرة الذاتية أساسا . وذلك لأن مقالاته ورواياته على حد سواء تتضمن قدرا كبيرا من تجربته الشخصية . وتميط هذه المقالات اللثام عن مدى انعكاس تجربته الشخصية فى انتاجه الروائى ، كما أنها تميط اللثام عن بعض تجاربه فى القارة الأوربية التى أقام فيها « بولدوين » وقتا طويلا ليختفى فيها هربا من لون بشرته . وفى باريس ألقى البوليس الفرنسى القبض عليه ، وزج به فى السجن بتهمة زور مفادها انه أخفى **« ملاية »** سرير مسروقة . ويذكر لنا « بولدوين » فى احدى مقالاته انه فى مطلع حياته أثناء وجوده فى أوربا أصيب بانهيار عصبى اضطره للاستشفاء فى احدى مصحات سويسرا ، بسبب تمزقه الداخلى واحساسه بالضياع . وعندما زار احدى قرى الألب ، استقبله أهلها على أنه مخلوق عجيب لأنه لم يسبق لهم أن رأوا زنجيا من قبل . **ويتضح لنا من مقالاته أنه يعطف على قضية الزنوج المسلمين فى الولايات المتحدة . وقد التقى بزعيمهم المعروف الحاج محمد – الذى أصبح « مالكولم اكس » خلفا له – وتحدث معه ، ولكنه يرفض دعوتهما المتطرفة الى استخدام العنف** . ويوجه « بولدوين » انذارا يائسا مخلصا حارا الى الرجل الأبيض يناشده فيه أن يفعل شيئا جادا



و . فوكنر

لحل المشكلة العنصرية قبل أن تتفاقم وتتخذ لنفسها مسارا مفضيا الى التهلكة والدمار . وينصح الأمريكى الأبيض بأن الحفاظ على مصالحه يقتضى منه ايجاد سبيل للتعايش مع الزنوج . فهناك قانون صارم مروع يحكم الحياة . مؤداه أن الانسان لا يستطيع ان يتنكر لانسانية الآخرين الا اذا تنكر لانسانيته هو . ويرى بعض الناس أن الحل لمشكلة الزنوج يكمن فى اتاحة فرص التعليم أمامهم . ولكن «بولدوين» يعتقد أن مشكلتهم بالدرجة الأولى سياسية وجنسية وليست تعليمية . وفى هذا الصدد يقول **ان اللون ليس صفة انسانية او شخصية بل انه حقيقة سياسية** . وهو ينصح البيض ألا ينساقوا وراء الرغبة فى العمل على خلاص غيرهم من الناس بل أن يبدءوا بالعمل على خلاص أنفسهم .

مأساوية المصير البشرى

كتب « جيمس بولدوين » الأعمال الروائية التالية : **« اذهب وأعلن الخبر من قمة الجبل »** (١٩٥٣) ، و **« حجرة جيوفانى »** (١٩٥٦) ، **« بلد آخر »** (١٩٦٢) . ويعالج فى أعماله الروائية موضوعات لها صفة الشمول الانسانى مثل الحياة والموت والعواطف الانسانية المتأججة والشرف والجمال والفظاعة والرعب . وهى موضوعات استأثرت باهتمام الأدباء الخلاقين فى كل مكان وعلى كافة العصور منذ عصر الاغريق حتى الآن .

تعتبر رواياته الأولى **« اذهب واعلن الخبر من قمة الجبل »** أهم رواياته من الناحية الفنية على الاطلاق . وتعالج هذه الرواية موضوعى الحياة والدين . وكيف أنهما قادران على البناء والتدمير فى آن واحد . وتصور هذه الرواية ، بما تشتمل عليه من فشل وعنف واغتصاب للأعراض يكلله الموت فى نهاية المطاف ، مأساوية المصير البشرى . ففيها نقرأ عن ثلاث زيجات فاشلة ، وثلاث حوادث اغتصاب للعرض ومراودة عن النفس ، وقصتى غرام تنتهيان نهاية أليمة محزنة ، فضلا عن أن أربعة من شخصياتها القادرة على الحياة السعيدة تقابل حتفها بطريقة عنيفة . وشخصية الرواية الأساسية شماس كنيسة زنجى من الجنوب اسمه **« جابربيل »** ، وهو رجل طاغية مستبد معتد بنفسه ، ليست حياته الخاصة فوق مستوى الشبهات ، فقد تزوج « جابربيل » مرتين ، وانجب من عشيقة ثالثة طفلا غير شرعى . فى المرة الأولى تزوج « جابربيل » **« ديبورا »** وهى ملاك عاقر حزين اغتصبها البيض فى يوم من الأيام . وفى المرة الثانية تزوج **« اليزابيث »** التى انتحر عشيقها الجميل المقهور بسبب قسوة رجال البوليس البيض ووحشيتهم بعد أن حملت منه ولدا اسمته **« جون »** ، تبناه جابربيل وتعهده بالتربية . واذا لم يكن جابربيل مسئولا عن سقطة زوجتيه الأولى والثانية ، فانه مسئول عن زلة فتاة جميلة من الجنوب اسمها **« استر »** ، انجب منها ابنا غير شرعى اسمه **« رويال »** لقى حتفه فى صدام اشتبك فيه مع عصابة من البيض . وفضلا عن ذلك ، انجب « جابربيل » من زوجته الثانية **« اليزابيث »** ثلاثة أولاد اكبرهم يدعى **« روى »** شب على التمرد على السلطة وانكار الدين . ولكن الرواية تصور رجوعه الى حظيرة الدين عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره .

وتوحى الينا أحداث هذه الرواية العنيفة بأنها تنتمى الى النوع المعروف بالميلودراما . ولكن هذا الانطباع يجانبه الصواب . ف « بولدوين » لا يجعل شخصياته الروائية تتعذب أو تموت الا اذا اقتضت الضرورة الفنية ذلك . فالمأساة فى روايته تنبع من دخيلة طبائع هذه الشخصيات وليس من خارجها . ومن الواضح ، رغم أن « بولدوين » لا يصرح بذلك ، كما يفعل فى أعماله الروائية الأخرى ، أن مصير شخصيات روايته الأولى ليس سوى نتيجة حتمية لسياسة التفرقة العنصرية التى تنتهجها الولايات المتحدة .

ويشكل الدين هنا حجر الزاوية فى هذه الرواية . وهو ليس مجرد طقوس وشعائر يمارسها الرجل الأسود ، بل انه جزء لا يتجزأ من معاشه اليومى ، يسيطر على كل مشاعره وما يأتى به من أفعال . ويتداخل الدين فى نسيج هذه الرواية الى درجة أنه لا يمكن فصله عنها . واذا عن لنا أن نستبعده منها ، انهارت الرواية من أساسها ، وأصبحت خالية من كل معنى أو مضمون . ويتضح لنا من هذه الرواية أن مفهوم الدين عند الزنجى يختلف عن مفهومه عند الرجل الأبيض . فالدين عند الزنجى يقترن بشهوة الجسد بصورة يندر ان يعرفها الرجل الأبيض ، يمارسه الرجل الأسود فى صحن الكنيسة كأنه يمارس جماعا جنسيا مقدسا . **ومسيحية الزنوج تختلف عن مسيحية البيض كذلك فى أنها لا ترفض الجسد أو تخجل منه . فضلا عن أن الدين عند الزنجى يشكل أساس حياته الاجتماعية ، فهو الاطار الاجتماعى الذى يوجه حركته ويحدد اتجاهه** . وأهم من هذا وذاك أن الدين ــ بالرغم من أن الكاتب لا يشير الى ذلك صراحة ــ يشكل بالنسبة للزنجى نوعا من الاعتراض الأخلاقى على سوء معاملة البيض له . ويصور « بولدوين » اثر الدين فى حياة الزنوج على أنه شىء كريه مقيت فى عمومه . ومما لا شك فيه أن اشتغاله بالتبشير فى مطلع حياته جعله يعرف التجربة الدينية معرفة دقيقة ، ويقف على كل مالها من أبعاد . ومما يدل على أن « بولدوين » لا يتخذ موقفا عنصريا من الرجل الأبيض انه يعترف فى روايته الأولى أن الرجل الأسود قد يتحرش بالرجل الأبيض ويستثيره ، كما أن مقدار مالديه من استعداد لممارسة الشر لا يقل عما لدى الرجل الأبيض من استعداد له . ولكنه يشير الى أن الموقف العنصرى المعقد كما هو كائن فى الولايات المتحدة لابد أن يفضى الى الاصطدام العنيف بين الجانبين والى القتل أيضا .

ويستخدم « بولدوين » فى هذه الرواية ، كما يستخدم فى غيرها من الروايات ، التكنيك السينمائى المعروف « بالفلاش باك » . فضلا عن أن أسلوبها يتميز بالاقتصاد فى استخدام الألفاظ . ويذكر « بولدوين » فى هذا الشأن انه تأثر فى أسلوبه النثرى بلغة الكتاب المقدس ، وخطابة المبشرين على منبر الكنيسة ، كما انه تأثر بطريقة الزنوج فى الحديث بما يتميز به من سخرية وعنف والتجاء الى التلميح بدلا من التصريح . **ولعل أهم ما يميز هذه الرواية بوجه عام هو قدرتها على تصوير حب الرجل الأسود الحيوانى البسيط الخالص ، ليس فى أبعاده الجنسية فحسب ، بل من حيث أنه عاطفة عاشقة رقيقة ومتأججة .**

مشكلة الشذوذ الجنسى

تعالج رواية « بولدوين » الثانية « حجرة جيوفانى » **مشكلة الشذوذ الجنسى فى المجتمع الغربى المعاصر .** ويروى لنا أحداث هذه الرواية شاب أمريكى أبيض اسمه **« دافيد »** يقع « دافيد » فى غرام **« بارمان »** ايطالى اسمه « جيوفانى » يعمل فى احدى حانات باريس . ويقصر

« بولدوين » تصويره للعلاقات الجنسية الشاذة على مجتمع البيض تماما . ولكنه لا يحاول أن يحط من شأن الرجل الأبيض أو ينال من رجولته وكرامته . وبالرغم مما رأيناه من عطف على شواذ الجنس ، فان الهدف الذى تسعى هذه الرواية الى تصويره هو ان الشذوذ الجنسى يجلب ، بالحتم والضرورة ، الدمار فى أعقابه . ولكن « بولدوين » لا يقدم الينا هذا المضمون الأخلاقى فى قالب أخلاقى . فهو أبعد مايكون عن الوعظ والحث على مكارم الأخلاق . ويتشابه « جيوڤانى » و « داڤيد » فى أنهما من النوع الذى يستطيع ممارسة الجنس المزدوج مع الرجال والنساء . ولكنهما يختلفان . ففى حين أن « جيوڤانى » الايطالى يمارس الجنس الشاذ دون أن يؤرقه ضميره ، نجد أن الشذوذ الجنسى يعذب « داڤيد » الأمريكى ويشقيه . ومما يدل على ان الكاتب لا يتخذ موقفا أخلاقيا من مشكلة الشذوذ الجنسى أنه يرى بشاعة فى ممارسة الجنس الطبيعى دون حب ، وفى تهالك الشمطاوات على الغلمان ، لا تقل عن بشاعة الشذوذ الجنسى نفسه .

مشكلة الأبيض والأسود

ويعود « بولدوين » فى روايته الثالثة « بلد آخر » الى موضوع أثير الى نفسه . وهو طبيعة العلاقات المعقدة بين الرجل الأبيض والرجل الأسود . وتبرز هذه الرواية ، التى تقع أحداثها فى نيويورك ، استحالة وجود علاقات سليمة بين البيض والسود . فهناك حاجز منيع يحول بين السود وبين الليبراليين البيض الذين يعطفون على قضيتهم . وتدور أحداث الرواية حول عازف جاز زنجى اسمه « رافوس » وأخته « ايدا » وتربط « رافوس » برجل أبيض من أصل ايطالى وايرلندى اسمه « ڤيڤالدو » صداقة حميمة . ولكن صداقتهما ينتابها التوتر أحيانا بسبب ما بينهما من خلاف فى لون البشرة . ويقع «رافوس» فى غرام فتاة بيضاء اسمها « لينا » تبادله الغرام ، ولا تلقى بالا الى سواد بشرته . ولكن حبهما ينتهى نهاية أسيفة ، بسبب وعى « رافوس » المرضى بسواد بشرته . وتصيب الفتاة لوثة فى عقلها . وينتحر « رافوس » الزنجى خلاصا من عذابه ، وتقع « ايدا » بعد وفاة أخيها « رافوس » السوداء فى حب صديقه الأبيض « ڤيڤالدو » . ولكن «ايدا» تطلب من عشيقها قبل أن يطوقها بذراعه أن يتخلص من كل عواطف الشفقة عليها . وتترك هذه الرواية فى القارىء احساسا بقدر جبار صارم يوقع البشر جميعا – السود منهم والبيض على حد سواء – فى فخاخه ، وبأن العالم كله ليس سوى زنزانة كبيرة .

وليس هناك من شك فى أن احساس «جيمس بولدوين» بمأساوية المصير البشرى يفوق احساسه الأليم بالفجوة المروعة التى تفصل بين البيض والسود .

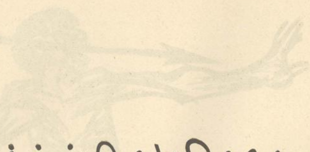
رمسيس عوض

زوربا السوداني

جلال العشرى

الأديب الحق أديب يكون أصيلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب .. الطيب صالح .

وقد يبدو الاسم جديدا على القارىء العربى، ولكن الواقع ان صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباته تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشة حقيقيـــة لأسرار الكلمة ، وادراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى احكام الاعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والأفعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز . وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى



أو البحث عن الذات الإفريقية



الطيب الصالح ..

فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال .. فهى تركيبات ملتوية وعبارات ملفوفة اقرب الى الشعارات أو المصطلحات او الرطانة المترجمة منها الى التعبير العربى السليم .

على ان ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على ادراك اصول اللغة ومعرفة قواعدها ؛ **بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات ..** فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يشير كوامن النفس ، واللقطة الجزئية العابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ليطعم بها نثره الفنى ، فاذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضواء والظلال ، ملىء بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجازية المنتقاة ، وهى جميعا بمثابة الخطوط والألوان التى تتآلف فيما بينها وتتكامل فى لوحة حية كبيرة رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف **وحدة الموضوع وقوته وابراز ما فيه من أبعاد وأغوار .**

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من الثرثرة ، وانما هو الفنان الذى يلقى بكلماته على الورق ، فاذا هى كالألوان على اللوحة تترابط فيما بينها وتتماسك بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ككل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة فيها كل ما فى الكائن الحى من



أسباب الحياة .. **وهذا هو معنى الخلق الفني عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم .**

التزام من نوع جديد

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب، هو انه ليس كغيره من الفنانين الخلص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفني من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى ايديهم الى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع ، ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوچيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة أو مشكلات سياسية عاجلة فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وانما هو فنان مفكر، او هو كاتب يجمع بين الفكر والفن بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الافريقية الأصيلة وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم . محاولة بعث ما فى هذا الماضي من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعامتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تاثره العميق بالفن الافريقى سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمي أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟ واذا كانت هذه الشخصية الافريقية ترفض كلا الطريقين ، ولا يمكنها أن تطيق واحدا منهما لان كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين .. وما هو هذا الطريق الجديد؟

تلك هى القضية التى تؤرق وجدان كاتبنا الأديب، والتى نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وانما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضارى الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقى الجديد .

من هذين الجانبين .. الابداع الأدبى على مستوى الفن ، والموقف الحضارى على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا والمسماة **« عرس الزين »** .. على أننا لا نستطيع ان نتناول هذه الرواية بمعزل عن اخت لها سبقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نعزل ما بين الأختين فنيا وفكريا طالما ان الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهى الأولى وهى المسماة **« موسم الهجرة الى الشمال »** . فاذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة الى الداخل .. داخل الذات السودانية حيث السودان .. الأرض الأم ، فان الرواية الأولى هى رحلة الانطلاق الى الخارج .. الى الحضارة الغربية حيث لندن .. القاعدة المنهجية لهذه الحضارة ..

الانسان الافريقى الجديد

فهنا رواية تصور موقف الانسان الافريقى الجديد تجاه هذه الحضارة ، الانسان الذى ترسبت فى نفسه كل معانى الحدة والعنف والصراع ، وسلطت فى قلبه شمس افريقيا الباهرة فتحفزت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة فى تمدين الشعوب المختلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الأبيض فى قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشرى ، وصب عليه الاستغلال ونزل به الاضطهاد لا من الوجهة السياسية وحدها بل من الوجهة العنصرية كذلك ، **حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التى يعانيها النصف الثانى من القرن العشرين هى كما قال الكاتب الزنجى ادوارد** دى بوا « **هى مشكلة الفاصل اللونى** » .

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب مزودا بكل هذه المتبقيات سافر **مصطفى سعيد** بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن .. ولندن فى **الرواية مدينة ذات بعدين .. لندن العلم ولندن الاستعمار** ؛ فقد كانت هذه المدينة هى القاعدة التى انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لادارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب انجلترا فاتخذتها الأخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .. واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة حيث يصل الى ارفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا فى الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا فى الأدب ، ومدرسا لامعا فى احدى جامعات انجلترا .. وهذه الجوانب لم يصنعها الكاتب جزافا فى الرواية ، وانما لكل جانب دلالته الرمزية .. فدراسة .. الاقتصاد تعنى أن الانسان الافريقى الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر أو على مفتاح العلوم فى هذا العصر ، واتساع ثقافته بحيث تشتمل على الوان من الآداب والفنون معناها انه لم يقف عند تطوير عقله فحسب بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كتابى من قضايا الواقع من حوله ، اما اشتغاله بالتدريس فى احدى الجامعات فلا معنى له الا أن هذا الانسان قد بدأ يثأر لماضيه ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعنى عقد صلح حضارى بين الانسانين الأبيض والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى .. فهذه كلها قشور فوق السطح لا تكاد تمس اللباب لتكشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة .. ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما داميا مروعا .. اصطداما يرجع فى أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية فى الصراع الكبير .. **مشكلة اللون** .. فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال اسود اللون .. وعندما يقع فى علاقات وجدانية مع اربع فتيات انجليزيات سرعان ما تنتهى هذه العلاقات جميعا نهاية اليمة حادة فيها من الجليدية والبرود ما فى طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف مافى طبيعة هذا الأسود القادم من افريقيا ..

أما علاقاته بالفتيات الثلاث فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذى لم يلبث ان انتهى هو الآخر بالموت .. لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهى مستلقية على سريرها بعد ان اغمد سكينه الحاد فى صدرها بين النهدين ، تماما كما

اطبق عطيل المغربى بيده السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة . وكان من الطبيعى ان يحدث هذا من مصطفى ، أو ان يقع هذا للفتى السودانى الأسود .. فقد حاول عبثا ان يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقى الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة .. ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى اكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، او العلاقة الشهوانية الجامحة ؛ فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة فى جو من الخيال



الافريقى الساخن الذى لم يعهدنه من قبل فى فتور الشباب الأوروبى الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق .. **وكان هو من ناحية لا يطيق هذه العلاقة التى تهين فيه الانسان وتجرح فيه الكبرياء ، ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الأوروبى ، ويشعر برغبة عنيدة فى الثار من هذا المجتمع** . ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن فى نهاية الأمر .. مما دفع بهن جميعا الى الانتحار .. لا بسبب عاطفة نفسية او ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة ادمنها وتمرسن بها واصبحت

جزءا من قوتهن اليومى . **وفى هذا التصوير اشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية وبين أفريقيا الجوهرة السوداء .. فعبثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تياس من محاولاتها ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة .**

دور الطليعة المثقفة

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج ؛ والتى لم تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على ان تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج .. ولم تكن أقل شذوذا وان كانت أكثر هوسا ، فقد ادمنت جسده ادمانا شديدا جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ .. ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى انها اوربية وهو اسود وأنها زوجته دون ان يكون هو زوجها ، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى اى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء .. وعلى هذا الأساس حرصت على ان تستثيره وتهينه وتذيقه الوان العذاب ، بقصد تحطيم الانسان فى داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر ادنى ، وان الشرق شرق والغرب غرب وليس من اليسير أن يلتقيا ، وأخيرا هددها بالقتل فلم تفزع لهذا التهديد حتى قرر بالفعل ان يقتلها فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت فى سريرها تستحثه ان ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السارية المحمومة عند هذه الفتاة الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها فى آخر الأمر ، **وفى ذلك أيضا اشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآرى والحامى ، والتى لابد وأن تودى بالأوربيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله .**

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن ، وبعد سبع سنوات قضاها فى احد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ، **ان الانسان الافريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام . أما اذابة الوجود الافريقى فى الكيان**

الأوروبى فهى محاولة عقيمة فاشلة لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب . فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده والانسياق وراء المدنية الغربية ، ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره وتحقيق نجاحات فى دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل بقصد تطويره نحو الأفضل والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا .. هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة ان تكون قوة ايجابية خلاقة فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدى دورها الحقيقى فى انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا



الدور وفى اطار هذا الواقع تستطيع بحق ان تستمد وجودها الفعلى وان تمارس نشاطها المشروع ، **ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة أو التأثير المتبادل على الصعيد العالمى .**

العودة الى الينبوع

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الأصلى الى الأرض الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا ، وفى السودان .. فى احدى القرى الصغيرة اشترى مصطفى بضعة فدادين عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هى **« حسنة بنت محمود »** التى عاش معها حياة سعيدة هائلة فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم من الطبيعة ، وفى ظل هذه الحياة الزوجية السليمة استطاع مصطفى ان ينجب ولدين اشارة الى **أن الجنس عندما يوضع فى اطاره الصحى وهو الحب يصبح طاقة انسانية خلاقة قادرة على العطاء والانجاب، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدى الى الهلاك والتدمير** . وتمضى الحياة بالفتى السودانى بسيطة وأصيلة وصادقة الى أن يموت غريقا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالى القرية . **ولا تطفو جثته فوق السطح وانما تغوص فى الأعماق لترقد فى القاع متحدة بصلب النيل .. واهب الحياة للقارة الافريقية .**

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفية لذكرى زوجها الذى ذاقت معه طعما جديدا للحب ونكهة جديدة للحياة ، بعد ان استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود ، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة .. لقد افادت من علمه ومدنيته وبفضلهما احست انها تقدمت الى الامام . **ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان .. الدولة النامية المتفتحة لكل الأشياء .. لكل جديد فى العلم وكل نافع فى الحضارة ، والمستجيبة ايضا لكل النداءات بشرط أن تكون صديقة وأمينة وعادلة** .. ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الريس » وهو عجوز سودانى من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لاتجد معنى للحياة ولا تجد بدا من ان تقتله وتقتل نفسها هى الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها الى الأمام .. الى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر الى الخلف .. لأن تصبح متعة او متاعا لرجل عجوز بعد ان كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، **لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا لكل معانى التخلف والرجعية والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور مكبلة كل حركة معوقة كل انطلاق** . ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية او استشهاد، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقى ، وقربانا لتمردها على تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقها الى الأمام .

وبهذه النهاية الأليمة الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل تنتهى رواية **« موسم الهجرة الى الشمال »** لتبدأ رواية **« عرس الزين »** .. أو بعبارة اخرى تنتهى رحلة الانطلاق الى الخارج .. حيث الحضارة الغربية، لتبدأ رحلة العودة الى داخل .. داخل الذات الافريقية .. وكأن كاتبنا هنا لم يطرق باب الأمل المثالى الا من وراء آخر درجة من درجات اليأس .. فهنا رواية اقل طولا ولكنها اشد تركيزا ، وفى الوقت ذاته على جانب اكبر من

داخل الذات الافريقية

والرواية من اولها الى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب ولا اقول التعقيد ، هى شخصية الزين الذى يحاول أن يتزوج من احدى بنات القرية .. ويقع خبر زواجه على اهالى القرية وقع العاصفة التى تهب أو السيل الذى ينزل أو الغابة التى تحترق شىء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية .



التشويق ، فلا يمكن للقارىء عاديا كان او مثقفا ان يمل سطرا من سطورها او كلمة من كلماتها فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ويتفاعل مع كل سطر .. والرواية تصور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الافريقية وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية .. هناك فى السودان .. حيث البساطة الحلوة والطبيعة البكر والانسان على الفطرة ..

« سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرس ».

وكاد الوعاء يسقط من يدى آمنة حتى استغلت حليمة انشغالها بالنبأ ففشتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب ، **أما عبد الصمد فلم يخلص** دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم ، ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم ، وكان الزين على البئر فى وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضاحكهن كعادته ، يرمى الأطفال بالحجارة

ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهمز امـــرأة في وسطها ، ومرة يقرص اخرى في فخذها ، والأطفال يضـــحكون ، والنساء يتصارخن ويضـــحكن ، وتعلو فوق ضحكهم جميعا الضحكة التي اصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين .

اجل .. فالأطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصريخ ، أما الزين فالذي يروى عنه انه أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا ، وظـل هكذا طول حياته . **والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا في الشخصية الافريقية .. هو الفرح بالحياة ، فالذات الافريقية ذات ملتحمة بالحياة التحاما يكاد أن يكون عضويا ، بل هو التحـــام تنتفي فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ليصبح الاثنين معا كلا واحدا** ، هذا الكل لا يصدر في نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال في الشخصية الاغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله .. فهو متفتح أمام كل الأشياء ، امام كل الاتصالات ، امام كل النداءات ، امام اهون نسمة كما يقول **سنجور** وأدنى نفثة ..

وتفسير ذلك عند الشاعر الافريقي انه يجد كل الأشياء وفيرة وصديقة وامينة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيتها « **لانه دائمـــا موجود في الحاضر** » .

على ان الوجود في الحاضر أو التواجد في الزمن ليس هو كل ابعاد الشخصية الافريقية ، بل هنالك بعد اهم من ذلك بكثير ليس هو الماضي ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج اطاره . **هو ما أسماه فروبنيوس في كتابه « مصـــير الحضارات » بالصـــوفية الطبيعية ، وما أكده الطيب صالح في شخصية الزين** . واذا كانت الصوفية في جوهرها هي فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مداد هذا الحب هو الانسان ، ثم التوحد من خلال هذا الحب مع القوى الكونية او ما وراء القوى الكونية .. أعني الله . « اصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان الى مكان . كان الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكأنه سمسار أو دلال او ساعي بريد ، ينظر الزين بعينيه الصـــغيرتين كعيني الفار ، القابعتين في محجرين غائرين ، الى الفتاة الجميلة ، فيصيبه منها شيء ـ لعله الحب ؟ وينوء قلبه الأبكم بهذا الحب ، فتحمله قدماء النحيلتان الى اركان البلد ، يجري ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جراءها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الآذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تنتبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة . وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين ، فتجده اما مسخرا يملأ القلل والأزيار بالماء او واقفا في منتصف الساحة عاري الصدر ، في يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء في المطبخ يعاتبهن، ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التي تشبه نهيق الحمار .. وتبدأ قصة حب اخرى ..

صراع الحضارتين

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لحليمة حسناء القوز ، واخيرا قصة حبه لعلوية ابنة محجوب .. « **وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغير ما ، ضحكته هي هي لا تتغير ، وعبثه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جســمه الى**

أطراف البلد » . غير ان انطلاقة الزين هنا وفرحة بالحياة انما هى شىء يختلف عن انطلاقة زوربا مثلا باعتباره سليل الحضارة الديونيسية . فزوربا يعشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظـــام ولا يغله قانون ، أما الزين فهو لا يبـــالى بشىء ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شىء .. لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخـــر ، ولا يشيع الفوضى الا من أجل أن يتبع النظام .. لذلك حرص الكاتب على ان يربط فى شـــخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجـــده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق .. هى الحياة واستمرار الحيـــاة .. **ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من سمات الشخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ؛ فالوحدة العائلية هى أساس الحضارة الافريقية ، والعشيرة هى الخليـــة الاجتماعية الأساسية لهذه الحضارة .**

لهذا كله حرص الكاتب على الا يجعل من الحب أغنية تعزف ، بل حياة تعاش ؛ لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى « موسم الهجرة الى الشمال » انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب الذى يفضى الى الزواج هو الخصوبة والنماء ، ثم هو الايمان بالعشيرة والولاء للحياة ، **وتلك هى ديانة الزين التى تفتحه على الأشياء وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الأصلى الذى تصدر عنه الأشياء .. على العكس من زوربا الذى حرر نفسه من الديانات والفلسفات بقصد تجربة كل شىء بحرية كاملة ، فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :**
« أنا لا أومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى امتلكه فى حوزتى واعرفه عن ظهر قلب . اما الباقون فانهم أشباح .. اننى أرى بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت سيموت معى كل شىء .. سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » .

وببراعة الكاتب وروعته ، ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين الايمان ؛ فقد كان يحدث للزين ما يحدث من دخول فى الحب وخروج منه الى حب آخر جديد دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الاقبال على الحياة ، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين ، حب الفتاة التى لم يكن يتحدث عنها أبدا ، ولا يعبث معها أبدا ، الفتاة التى كانت تراقبه بعيون حلوة غاضبة فاذا رآها مقبلة صمت وترك عبثه ومزاحه ، واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق ، هذه الفتاة هى التى راهن عليها الزين رهانا روحيا من قبيل الرهان الذى دخل فيه **كيركيجارد** مع الفتاة التى احبها



واحبته ، والتى اعتقد انه اذا كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم فان المعجزة أيضا لا بد وأن تحدث ، ولا بد وأن تعود اليه الفتاة كما عاد اسحق الى أبيه . ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اســـحق ، لأن ايمـــان كيركيجارد كان ايمانا عقليا على العكس من ايمان ابراهيم الذى هو فى صـــميمه ايمان روحى . **وهذا هو الفـــارق بين ايمان النبى وايمان الفيلسوف ، ايمان الفيلسوف ايمان بالعقل ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخـــل ،**

أما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ومن ثم فهو ايمان أشمل لانفتاحه على الخارج • وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف ، لذلك كسب الزين الرهان ، وكانت له الفتاة •

الصوفية الطبيعية

ولكن •• من هذه الفتاة ؟ قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة وكيف كانت للزين ، لابد لنا قبلا من ان نلمس ذلك الجانب الصوفى فى شخصية الزين ، والذى كان سبيله الى الظفر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود الله ،

روجت أم الزين ان ابنها ولى من أولياء الله ، فادى ذلك الى تأكيد صداقته مع **الحنين** ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار الذى كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ، بعدها يغيب ستة أشهر ثم يعود دون أن يدرى أحد اين ذهب او ماذا اكل او ماذا شرب ، كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس، وما كان الحنين يحادث أحدا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذى كان يانس اليه ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله فى الطريق عانقه وقبله على رأسه وناداه **((المبروك))** الى ان وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين ، بل وفى حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على **سيف الدين** محاولا ان يقتله بعد ان امسك به ورفعه فى الهواء بعنف ثم رماه على الأرض ثم شده من رقبته ، ولم يفلح الجمع فى ابعاده عن سيف الدين .. احمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ أمسك بذراعه اليسرى ، والطاهر الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمدود الريس امسك بساقيه ، وسعيد امسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا .. فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا انها **((قوة خارقة ليست فى مقدور بشر))**

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل ، الى ان ارتفع صوت الحنين هادئا وقورا **«الزين المبروك •• الله يرضى عليك»** فانفكت قبض الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه .. وعندما سأل الحنين عن السبب الذى دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لاخت سعد الدين ، تلك الفتاة التى احبها واحبته ولكن اهلها زوجوها لرجل آخر ، وعندما حاول الزين ان ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسه على رأس الزين فافقده الوعى وأسال منه الدماء ، وما كان من الحنين بعد ان سمع القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : **((يا المبروك •• باكر تعرس أحسن بنت فى البلد دى))** • ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع ، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية ابطال الحادث بطريقة أو باخرى ، فهم يرون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه « **عام الحنين** » ، ويروون ذلك كله الى ان الحنين ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء ((**ربنا يبارك فيكم ، ربنا يجعل البركة فيكم**)) وكأنما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : **((آمين))** •

ولا شك ان اصالة الكاتب هى التى حدت به الى اضفاء النزعة الصوفية على مضمون روايته، وعلى شخصية الزين باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية ، **فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة فى القديم والحديث لا يجد بابا أوسع من باب التصوف ، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الاطلاق** سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطا بالتراث المصرى القديم وكان مجاله كله هو التقرب الى الآلهة ، أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى **فلسفة الخلاص من** رق الأبدان ، ابدان الاجساد وابدان كل ما هو دنيوى على الاطلاق ، الى أن جاء العهد الاسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج ، وانتشرت فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتمذهب بمذاهب التصوف المختلفة •

هذه الحقائق الثلاث

ونعود الى عام الحنين لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، الا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى **موضوع زواج الزين** •

قال احدهم : « كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تعرس احسن بنت فى البلد » فرد الآخر : « أى نعم والله . أحسن بنت فى البلد اطلاقا . أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة ! » .

تلك هى **« نعمة »** بنت الحاج ابراهيم ، نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن احدا لم يستطع ان يحظى بقلبها الى ان كان الزين .

ولقد ابدع الطيب صالح فى رسم هـــذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئها تهيئة نفسية وروحية حتى يجد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين .. فقد نشأت نعمـــة طفلة وقورة ، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شىء ، وتتحدث الى أبيها حديثا ناضجا جريئا يذهله فى بعض الأحيان

وليس هذا **البعد الشخصى** هو اهم الأبعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعمق وأخطر هو **البعد الدينى** ، فقد أقبلت نعمة على القرآن تحفظه بنهم وتستلذ بتلاوته ، وكانت تعجبهـــا آيات بعينها تنزل على قلبها كالخبر السار ، كما كانت تحلم بتضــــحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم . ولا يقف الكاتب عند هـــذين البعدين .. الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث أو ما يمكن تسميته **بالبعـــد الميتـــافيزيقى** ، فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها وتخطر على ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تدرى ، كما يقع قضاء الله على عباده ، « كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول ، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ، قبل أن تولد وقبل ان يجرى النيل ، وقبـــل ان يخلق الله الأرض وما عليها » .

لهذا كله او مع هذا كله لم يرتسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستســـبغه يوما على رجل ما ، قد يكون الرجل متزوجا له ابناء ، يتزوجها على زوجته الأولى ، قد يكون شـــابا وسيما متعلما ، او مزارعا من عامة أهل البلد ، مشقق الكفين والرجلين ، من كثرة ما خاض الوحـــل وضرب بالمعول ، قد يكون الزين .. وقد كان .

لكن كيف حدثت المعجزة ؟ :

اختلفت الأقاويل ، لكن ارجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رات الحنين فى منامها فقال لها : « عرسى الزين المتعرس الزين ما بتندم » . واصبحت الفتاة فحدثت أباها وامها ، فأجمعوا على الأمر ، واعلن حاج ابراهيم النبأ فجأة ، وكأن النـــاس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين .. لم يضحك احد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فاذا هو فى نظرهم اضخم واكبر واكثر الفـــازا . وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وحبانها واهلها وعشيرتها ، وكل من يتمنى لها الخير .

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمـــة والحنين ؛ هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعانى أبعد مدى .. هى الانسان ، والطبيعة المرئية ، والقوى الكونية غير المرئية ، والفكر السودانى الذى هو فكر صـــوفى فى جوهره ، هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحـــد مع القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأعنى به الله .

وبانتهاء رواية « عرس الزين » تنتهى رحلة العودة الى الداخل .. داخل الذات الافريقية ، وهى الرحلة التى بدات من حيث انتهت رواية « موسم الهجرة الى الشمال » أو رحلة الانطلاق الى الخارج ، حيث الحضارة الغربية . وبذلك يكون الطيب صالح بروايتيه قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الافريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين او تلاحـــم الحضارتين ، حضارته الأصيلة القـــائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، او بعبارة اخرى ، تراثه القومى التقليدى ، وثقافات العالم من حوله .

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير نجيب محفوظ حتى يكاد يقف وحده فوق خشبة المسرح ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله اكثر مما تقع على عاتقه هو ، فها هو الطيب صالح يعتلى خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة ليطلع شمسا جديدة مشرقة فى سماء الرواية العربية .

جلال العشرى

الأوبرا

فى فن القرن العشرين

د . سمحة الخولى

« كفى سحبًا وأمواجًا ونافورات وعطورًا ليلية .. إننا بحاجة إلى فن موسيقى يعيش على الأرض ، موسيقى لكل يوم »

« جان كوكتو »

فن الأوبرا من أكثر الفنون المسرحية والموسيقية تركيبا فهو يقوم على تزاوج كامل بين مجموعة من العناصر الأدبية والموسيقية والمسرحية والتشكيلية ، والأوبرا بحكم هذا التركيب من اصعب فنون الموسيقى وأبهظها فى نفقاتها . وطالما هاجمها النقاد فى بلاد وعصور مختلفة لأنها فن لا يقبله العقل ، وفن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، اذا اراد ان يستمتع بالأوبرا .. وبالرغم من هذه الحملات **فان الأوبرا مازالت تشق طريقها فى مضاء وثبات عبر الأجيال بل ان الظاهرة الفريدة فى القرن العشرين هى غزارة انتاج الأوبرا وتنوعه وانتشاره** ، فالأوبرا قد ازدهرت فى النصف الأول للقرن العشرين ازدهارا غير عادى ، بالرغم من قيام حربين عالميتين توقف خلالهما النشاط الفنى واضطربت الحياة فى انحاء أوربا .



أ . شونبرج

وقد ازدهرت الأوبرا فى هذا القرن **لا فى المانيا وحدها** – وهى التى تفاخر بان لديها أكبر عدد من مسارح الأوبرا فى أوربا كلها – ولا فى ايطاليا مهد فن الأوبرا بل ان كثيرا من الشعوب التى كانت تلعب فى تاريخ الموسيقى دورا ثانويا من قبل قد شاركت فى ازدهار الأوبرا وانتجت أوبرات تشيكوسلوفاكية ، مثل **ينوفا** من موسيقى **ياناتشيك** ، وأوبرات مجرية مثل **ذى اللحية الزرقاء لبارتوك** ، واوبرات روسية مثل **كاتارينا اسماعيلوفا لشوستاكوفتش** و **المقامر لبروكوفييف** ، واوبرات انجليزية مثل **بيتر جرايمز** وحلم **ليلة صيف لبنجامين بريتن** وأوبرات اسبانية مثل **الحياة قصيرة لدى فالا** واوبرات تركية مثل **كريم لعدنان سايجون** وغيرها . وقد استمد هؤلاء المؤلفون موضوعات أوبراتهم أما من تاريخ فولكلور أو أدب بلادهم ، ولحنوها بأساليب تجمع بين المميزات الفردية والقومية ومميزات أساليب التأليف الموسيقى المعاصرة .

تطور فى الشكل والمضمون

وليس من اليسير استقراء اتجاه رئيسى عام لهذا الانتاج الغزير لأن قربنا منه زمنيا لا يتيح لنا المنظور المواتى للحكم أو الاستقراء الصحيح ولكننا على الأقل نستطيع ، من خلال عرض بعض الأوبرات الكبيرة أن نلم **بما حدث فى عالم الأوبرا الحديثة من تطور فى الشكل والمضمون** .

واذا نحن تتبعنا بصفة عامة اهم الاتجاهات التى برزت فى الأوبرا فى القرن العشرين لوجدنا ان الأوبرا – من حيث الشكل – قد تأثرت بانتشار الوسائل الاعلامية الحديثة مثل الراديو والتليفزيون فظهرت أخيرا بوادر الاهتمام بتطويع فن الأوبرا لهذه الوسائل الجديدة فكتب **سترافنسكى** أوبرا للتليفزيون الأمريكى هى **« الطوفان »** نالت نجاحا كبيرا (فى التليفزيون وعلى المسرح على السواء) . كما ظهر فى منتصف العشرينات اتجاه قوى نحو ما سمى **« بأوبرا الحجرة »** ، وهى أوبرا مصغرة فى عدد المغنيين والأركسترا ولا تحتاج لمسرح كبير ، وقد نشر الدعوة لهذا النوع مهرجان الموسيقى المعاصرة فى دوناو اشنجن ومهرجان بادن بادن بالمانيا ، **وقد كانت اوبرا الحجرة رد فعل منطقى للتضخم المتزايد فى نفقات اخراج الأوبرا وما نجم عنه من انعزالها عن الجماهير العريضة، كما أنها محاولة لنشر هذا الفن على نطاق أوسع بكثير مما تتيحه الأوبرات الكبيرة بما تتطلبه من جهود مركزة** . كما أن من المحاولات الطريفة فى هذا المجال ما اتجه اليه بعض المؤلفين المعاصرين من كتابة أوبرات مبسطة للنشء مثل الأوبرا المدرسية **« هيا نبنى مدينة » لبول هندمت** ، او اوبرا الأطفال **لبنجامين بريتن « كناس المداخن الصغير »** وهى محاولات اراد بها المؤلفون المعاصرون ان يوثقوا الصلة بين الجماهير ، والنشء بصفة خاصة ، وبين الموسيقى المعاصرة بصفة عامة وفن الأوبرا بصفة خاصة .

هذا من حيث الشكل ، **أما من حيث المضمون** الموسيقى والفلسفة الجمالية ، فقد مرت الأوبرا فى هذا القرن بمجموعة من الاتجاهات وردود الفعل أدت بها الى اتخاذ مسالك تكاد تبدو متضاربة ، فالأوبرا فى هذا القرن قد تأرجحت بين الرومانتيكية المتأخرة (**سالومى لشتراوس**) من جانب ، وبين **الواقعية الطبيعية** ، « الفيريزمو » ، (توسكا لبوتشينى) من جانب آخر . وتأرجحت بين **التأثيرية** من جانب (بلياس ومليزاند لديبوسى) ، وبين **التعبيرية** . (فوتسيك ، لولو لآلبان بيرج) من جانب آخر . واخيرا وليس آخرا فان الأوبرا فى القرن العشرين قد عادت مرة ثانية الى المثل الكلاسيكية فى المذهب المعروف باسم الكلاسيكية الحديثة .

الدراما الموسيقية

والأوبرا فى مسارها هذا ليست منعزلة عن التيار الموسيقى العام بل هى صورة صادقة للمسالك التى سارت فيها الموسيقى المعاصرة ، ولكنها تختلف عن أنواع التأليف الموسيقى الأخرى فى انفرادها بمشكلة جوهرية خاصة هى **مشكلة التوفيق بين الشعر والموسيقى** ، وهى مشكلة واجهها المؤلفون الأوبراليون على مر العصور منذ مونتفردى الى جلوك وموتسارت وفيبر وفيردى وفاجنر ، ثم تناولها مؤلفو القرن العشرين كل بطريقته الخاصة فأوجدوا لها حلولا مختلفة ، تجعل من قصة الأوبرا فى القرن العشرين قصة شيقة مثيرة .

ولكى نبدا هذه القصة من البداية فلابد لنا من عرض سريع لموقف الأوبرا فى ختام القرن التاسع عشر ، وهى النقطة التى بدأ عندها مؤلفو القرن العشرين ، بلغت الأوبرا على يدى **فاجنر** قمة الرومانتيكية ، وهو صاحب نظرية الدراما الموسيقية **« كعمل فنى شامل »** ، تتعادل فيه الموسيقى والدراما ولا يطغى أحدهما على الآخر . ولغته الهارمونية دسمة كثيفة ، تسرف فى استخدام الكروماتية والتحولات البعيدة كما تتعمد اضعاف الاحساس بالمركز أو المحور المقامى ، وتعتمد اعتمادا أساسيا على مبدأ



مشهد من أوبرا « لولو » الاستعراضية لألبان بيرج

« **اللحن الدال** » ، فهى لغة زاخرة بالتحولات البعيدة والتوترات الهارمونية والتلميحات والتضمينات اللحنية .

ولكى ندرك مدى تأثير فاجنر على الجيل التالى له نكتفى بان نذكر هنا قولة مأثورة للفنان الفرنسى **ديبوسى** جاءت فى خطاب له كتبه عندما كان مشغولا فى تلحين اوبراه الوحيدة « **بلياس ومليزاند** » : « .. واسوأ ما فى الأمر أن شبح كلنجسورا العجوز (المسمى رتشارد فاجنر) قد ظهر فى مكان من المدونة .. فمزقت الصفحات واخذت فى البحث من جديد » .. وقد عبر ديبوسى بهذا عن موقف عام واجهه مؤلفو هذا الجيل الذى كان عليه ان يشق لنفسه طريقا او طرقا جديدة لكتابة الدراما الموسيقية غير طريق فاجنر .

وأول من خطا فى هذا السبيل خطوة ايجابية هامة هو **كلود ديبوسى** (١٨٦٢ – ١٩١٨) صاحب المذهب التأثيرى فى الموسيقى فعندما قدمت أوبراه الوحيدة بلياس ومليزاند (عن قصة مترلنك) فى باريس لأول مرة سنة ١٩٠٢ أحدثت دويا كبيرا كان فاتحة لسلسلة من الاستقبالات العاصفة التى قوبل بها عدد من الأعمال الموسيقية الجديدة فى هذا العصر ، فقد **أفزعت** « بلياس » الجمهور الفرنسى بتحفظها واقتصادها الشديدين ، فشخصياتها تتحرك فى عالم حالم ، شفت فيه الموسيقى وهدأت العواطف ، فلا انفعال ولا ضجيج ولا خطابية ، والتلحين الغنائى فيها تلحين مقطعى أشبه بالريستاتيف ، والموسيقى كلها شديدة الاقتصاد ، فالأصوات الغنائية متوسطة فى طبقاتها وفى شدتها ، بينما الاركسترا يحيط الغناء بغلالة رقيقة من الانغام الموحية .

وبالرغم من سوء استقبال الجماهير لها فى أول الأمر ومن المكانة المحدودة التى تشغلها من الربرتوار ، فانها تمثل اول خطوة من خطى الأوبرا فى القرن العشرين بعيدا عن الرومانتيكية ، وان كان قد حافظ فيها – كما فعل فاجنر من قبل – على الاحترام الكامل للشعر وطوع الموسيقى لتسلسل الاحداث ، وتجنب الغناء الانفرادى أو غناء المجموعات لما يحدثه من توقف فى الحركة المسرحية . **ومع أن أوبرا بلياس نابعة عن فلسفة جمالية جديدة فى الأوبرا الا أن اللغة الموسيقية فيها ، على ما فيها من تنافر ، ظلت تحتفظ بشىء من الاحساس بالمقام أو السلم الموسيقى** . ومجمل القول فى شأن هذه الأوبرا انها عمل وحيد ومنعزل لم يبدأ طريقا او يواصل اتجاها جديدا ، لا فى فرنسا ولا خارجها – بل ظهر فى فرنسا نفسها بعد بضعة سنوات مذهب فنى جديد رفع شعاراته ذلك الرجل المتعدد المواهب **جان كوكتو** ، الذى اعلن ثورة عارمة على الرومانتيكية والتأثيرية على حد سواء ، ولخص آراءه الفنية المضادة لهما فى كتاب صغير بعنوان « **الديك والبهلوان** » من أطرف ما كتبه فيه العبارة الآتية : « **كفى سحبا وأمواجا ونافورات وعطورا ليلية** .. (وهى اسماء مقطوعات تأثيرية) **اننا بحاجة الى فن موسيقى يعيش على الارض ، موسيقى لكل يوم** » .

أسلوب موسيقى ثورى

اما الخطوة التالية فقد جاءت من فيينا على يد مؤلفى المدرسة الفييناوية الثانية وهم **شونبرج ، وآلبان بيرج** وآنطون فيبرن وقد كتب الأولان أوبرات جديدة تماما فى موضوعها ومضمونها العاطفى وأسلوبها الموسيقى . ومن المعروف ان مؤسسى هذه المدرسة وزعيمها هو آرنولد شونبرج الذى بدأ حياته الفنية معتنقا للرومانتيكية مطبقا لها بأسلوب « الرومانتيكية المتأخرة » ولكنه سرعان ما تخطاها الى مرحلة التعبيرية وهى التى استخدم فيها أسلوبا موسيقيا جريئا وثوريا وهو **اللامقامية** التى تلغى تماما كل احساس أو اعتراف بمعنى المقام وما يستتبعه من وظائف معينة لأصوات السلم المختلفة .

ولا بد هنا من وقفة قصيرة عند **المذهب التعبيرى** لأنه يمثل **أحد الاتجاهات الكبرى فى الأوبرا فى القرن العشرين ، واليه تنتمى أشهر وانجح الأوبرات المعاصرة : ڤوتسيك ، ولولو** . وقوام هذا المذهب التعبير عن عواطف مجسمة بل وهستيرية أحيانا ، ويتناول مستوى من المشاعر الانسانية لم يكن من المباح مناقشته أو تناوله فى الفن قبل اكتشاف علم النفس وابحاثه . وقد ظهرت التعبيرية فى المانيا بصفة خاصة وكان **كرشنر** و **شميت روتلوف** من دعاتها ومعهما الفنان الروسى المعروف **كاندنسكى** الذى كان صديقا شخصيا لشونبرج ، تأثر به لدرجة ان شونبرج نفسه ترك صورا « **تعبيرية** » رسمها هو بنفسه . وقد امتدت التعبيرية من التصوير الى الموسيقى ، عند شونبرج وآلبان بيرج ، كما امتدت الى الأدب عند سترندبرج وڤيدكند ، وهو الذى استمد منه آلبان بيرج قصة أوبراه الثانية « لولو » .

والتعبيرية فى مجموعها تبدو امتدادا للرومانتيكية فهى مثلها ، ذاتية وغير متحفظة فى

تعبيرها عن العواطف ، ولكن التعبيرية بلغت بالذاتية وحرية التعبير مبلغا متطرفا ، فهى تنفذ الى أغوار النفس البشرية وتبرز انفعالات لم يكن الانسان يدركها ولم يكن الفن يعترف بهـــا من قبل . والتعبيرية على اى حال مناقضة تماما للتأثيرية . فالمذهب التأثيرى يهتم بالانطباع العام لمشـــهد او لخطة عابرة ، اى أنه استجابة لمؤثر خارجى ، أما التعبيرية فهى تتعمق مكنونات النفس الدفينة ، أو هى على حد تعبير ناقد المانى :

« صرخة الروح » :

ولكن كيف لاءمت الموسيقى وسائلها ولغتها لتعبر عن هذا العالم العاطفى العنيف ؟ كانت الموسيقى الغربية فى ذلك الوقت تسير قدما نحو التخلص الكامل من الاحساس بالمركز المقامى ، فبعد مرحلة الكرومانية المسرفة ، اتجهت الى سلم الأصوات الكاملة (عند ديبوسى فى بعض مقطوعاته التأثيرية) ، واخيرا جاءت المرحـــله الحتمية والمنطقية التالية وهى الغاء المقـــام أو **اللامقامية** ، وهى تمثل اخطر تحول فى لغـــة الموسيقى منذ قرون طويلة ، وصاحب هـــذا التحول الخطير هو آرنولد شونبرج الذى توصل اليه فى الفترة الثانية من انتاجه والتى يحددها المؤرخون من سنة ١٩٠٨ الى سنة ١٩١٢ ، وقد طبقها فى كتابة بعض مؤلفاته للآلات ، ثم لحن بها اوبراه الغريبة **« الانتظار »** سنة ١٩١٢ ، واوبرا ثانية بعنوان **« اليد السعيدة »** و « الانتظار » أوبرا فريدة فى نوعها لأنها تعتمد على شخصية واحدة فقط وبالتالى فليس هناك أحداث ولكنها تعرض حالات شعورية تمر بهـــا امرأة تذهب لانتظار حبيبها فى غابة بالليـــل ، ومشاعرها المتأججة تتقلب من فرحة اللقاء المنتظـــر الى الخوف والقلق الهستيرى ، وعندما ينهكها التعب فترتمى على مقعد تصطدم قدمها بشىء فى الأرض ، فاذا هو جثة حبيبها فتندفع فى هوس تقبـــل الجثة وتبثها غرامها ، ثم تنقلب الى ثورة سخط عنيفة على حبيبها لأنه خانها مع الموت ..

وقد عبر شونبرج عن هذه الانفعالات تعبيرا موسيقيا شديد التركيز **باســـلوبه اللامقـــامى الجديد** ، وساعدته طبيعة الأوبرا على التغلب على مشكلة البناء الموسيقى وهى مشكلة جوهرية يواجهها من يستخدم **« اللامقامية »** لأن المحور المقامى ووظائف أحداث السلم الموسيقى كانت من الدعائم للبناء الموسيقى (الفورم) . واذا كان شونبرج قد تصدى للاوبرا التعبيرية فى هذين العملين فانه لم يحقق فيهما نجاحا واسعا ، وما حاول هو أن يحققه فيهما نجح فيه تلميذه وصـــديقه آلبـــان بيرج (١٨٨٥ ـ ١٩٣٥) نجاحا ساحقا فى عمليـــه المسرحين الكبيرين **ڤوتسيك ولولو ، اللذين أصبحا من القمم الكبرى** فى اوبرات القرن العشرين .

صفوف الأصوات الاثنى عشرية

والنماذج الانسانية التى يتناولها بيرج فى هاتين الأوبراتين نماذج غير مألوفة بل وغـــير سوية ، تعيش فى عالم يسيطر عليه اليأس والظلم والخيانة وتنتهى نهاية مفجعة ، فهى من حيث الموضوع نماذج بارزة للفن التعبيرى اما من حيث الأسلوب الموسيقى فقد كتب ڤوتسيك بأسلوب لا مقامى ، ثم كتب « لولو » بأسلوب صفوف الأصوات الاثنى عشرية (الدوديكافونية) **وهى مرحلة أبعد وأكثر نظاما وصرامة من مجـــرد اللامقامية .**

ولقد انجز بيرج أوبرا ڤوتسيك Wozzeck سنة ١٩٢١ ، غير انها لم تقدم على مسرح أوبرا برلين الا بعد خمس سنوات وبعد أن ســـمعها الجمهور لأول مرة فى نسخة غير مسرحية فى حفل موسيقى قاده **هرمان شيرشن** ، وكان له فضل لفت الانظار لهذا العمل الجديد واقبال أوبرا برلين على تقديمه . وكان الاعداد لتقديمها على المسرح امرا شاقا اذ أجرى عليها ١٣٧ تدريبا ، وهو رقم قياسى ، وجاء استقبال الجمهور لها مفاجأة كبرى لمؤلفها ، فقد نالت منذ عرضـــها الأول نجاحا ساحقا ، بالرغم من ختام موضوعها وحدة التنافر فى أسلوبها اللامقامى . وربما كانت هذه أول مرة ينزعج فيها مؤلف موسيقى لنجاح عمله الفنى ، اذ أن بيرج خشى ان يكون حسن استقبال الجمهور لها دليلا على ضعف فيها أو راجعا الى تنازل من جانبه عن قيمة فنية ارضاء للذوق العام ! ..

والقصة مأخوذة عن الكاتب الألمانى **جورج بوشنر** ، رتبها بيرج فى ثلاثة فصول يتكون كل واحد منها من خمسة مشاهد . وڤوتسيك جندى بائس يعانى من اضطهاد رؤسائه ، وقد وضع نفسه ، كسبا للمال ، تحت تصرف طبيب غريب الأطوار ليجرى عليه تجاربه التى ادت بها الى اضطراب نفسى ، وصاحبته مارى أم طفـــلة يجتذبها ضابط موسيقى بالجيش فتستجيب لمغازلاته ، وفى الفصل الثانى يشعر ڤوتسيك بخيانة مارى له وخاصة بعد ملاحظات واشارات جارحة من رئيسه ومن الطبيب ، ثم يراها تراقص حبيبها وعندما يعود الى المعسكر يتباهى حبيبها امامه بانتصاره . وفى الفصل الثالث تخرج معه مارى النزهة وهى نادمة على ما حدث فيطعنها

بخنجر قرب بحيرة ويفر ، وعندما تكتشف آثار الدماء على يديه يفقد عقله ويعود الى البحيرة لينتحر غرقا ، وفى المشهد الأخير يرى طفلهما وهو يلعب ويخبره زملاؤه بأن امه قد ماتت ولكنه لا يفهم ، ويستمر يلعب بحصانه الخشبى وحيدا، بعد ان تركه الآخرون .

والأوبرا بهذا التكوين مفككة البناء المسرحى بعض الشىء لكثرة مشاهدها ، كما ان الأسلوب اللامقامى الذى كتبت به موسيقاها يضع المؤلف الموسيقى فى مواجهة مشكلة كبرى ، فبعد الغاء الشعور بالمقام (وهو من الوسائل الرئيسية فى تكوين البناء الموسيقى عن طريق التنقلات الموسيقية) كيف يبدأ الموسيقى وكيف يستمر وكيف ينتهى ؟ وما هى المبادىء التى يمكن ان



ك . ديبوسى

يستعيض بها عن وسائل البناء التقليدية ؟ هذه المشكلة الكبيرة قد توصل ألبان بيرج لحلها فى فوتسيك حلا فريدا وجديدا تماما لأنه استخدم فى تلحين الأوبرا صيغ التأليف للآلات مثل الصوناته والفوجة والباسا كاليا ، لكى يحقق لأوبراه بناء موسيقيا جيدا ومتماسكا ، فالفصل الأول بمشاهده الخمسة يتألف من : **سويت** وهى من صيغ التأليف للآلات المشهورة (وتتكون داخليا من بريلود ، ساراباند ، جيج Gigue ، اير Air وجافوت) **ورابسوديه** تعتمد على ثلاثة تآلفات ، ثم **مارش حربى** ، ثم **باسا كاليا** (وهى من صيغ التنويعات القديمة وتحتوى هذه الباسا كاليا على ٢١ تنويعا) ثم اخيرا آندانتى اى قسم بطىء للمشهد الخامس . أما الفصل الثانى فقد نظم مادته الموسيقية على شكل **صوناته** ، فالمشهد الأول منه مصوغ فى قالب الصوناته ، والمشهد الثانى حركة بطيئة ، يليه سكرتسو (له ثلاثة اجزاء من التريو) ثم مقدمة يليها المشهد الخامس بصيغة الروندو ، أما الفصل الأخير فهو ابتكار Invention يستغل لحنا ، ونغمة وايقاعا وتآلفا على التوالى ، وهذا الفصل يحقق فيه بيرج التماسك البنائى بوسائل موسيقية ولكن دون اتصال بينها وبين شخصيات المسرحية .

وقد كتب بيرج نفسه حول استخدامه لهذه الصيغ الموسيقية البحتة فى فوتسيك يقول : **« منذ اللحظة التى يرتفع فيها الستار فى البداية الى أن تنزل فى الختام ، لا ينبغى أن يكون بين الجمهور من يشعر باى واحدة من هذه الفوجات والتنويعات والباساكاليا ، لا أحد يشعر باى شىء الا فكرة الأوبرا ، وهى مصير فوتسيك ، واعتقد اننى نجحت فى تحقيق هذا »** .

والحق أن استخدام بيرج لتلك الصيغ لم يكن تعسفيا كما يبدو لأول وهلة ، فانه بذلك لم يحقق التماسك البنائى فحسب ، بل اضاف الى التأثير الدرامى للمشاهد باختيار صيغ لها امكانيات درامية ، فاستخدام الباسا كاليا والفوجة Fugue فى مشهدين مختلفين من الفصل الثانى مثلا يعطى الفرصة لتأكيد فكرة هامة فى السياق المسرحى عن طريق التكرار الواضح فى هاتين الصيغتين الموسيقيتين .

والى جانب هذه الهندسة البنائية الفائقة تناول بيرج الصوت الغنائى فى فوتسيك تناولا مبتكرا ، والى جانب « الغناء » العادى استخدم اسلوب الكلام العادى كما استخدم الصوت المستعار غير الطبيعى للتعبير عن بعض الشخصيات الشاذة ، أما الأركسترا فهو يكتب له نسيجا سمفونيا دسما بارع التلوين ، معبرا بدقة عن كثير مما يدور ، أو يذكر على المسرح ، فهو يصور صوت الرياح ، وخرير المياه ، ويمثل نزول الستار فى الفصل الأخير .. واهم من هذا الفواصل الأركسترالية البحتة التى تسمع أثناء تغيير المناظر فى المشاهد المتتابعة على المسرح . فهذه الفواصل تؤدى وظيفة فنية ونفسية هامة ، فهى فرصة طيبة تسمح للموسيقى بالنماء والتوسع الحر بعيدا عن التركيز الشديد للأوبرا ، وهى تعطى للمشاهدين



احد أعمال ستراقنسكى تؤدى على اوبرا هامبورج

فرصة قصيرة للاسترخاء النفسى تريحهم من التوتر العنيف السائد فى الأوبرا ، ولكن دون ان تبدد الجو النفسى الخاص للعمل كله اثناء الاستراحات . ويبرج يختصر الأركسترا فى لحظات الى اركسترا حجرة صغيرة ، ثم يتصاعد فى لحظات أخرى الى أعلى وأعنف تلوين اركسترالى كبير ، ليعبر عن مواقف وحالات شعورية خاصة ، فهو من الوسائل الرئيسية التى تضفى على ڤوتسيك درامية بارعة .

والمعجزة التى حققها برج فى ڤوتسيك أنه تجاوز المذاهب الموسيقية وسخر لعمله الفنى وسائل قديمة ومعروفة الى جانب استخدامه لمجموعات وتعبيرات صوتية واركسترالية جديدة تماما ، وهو لم يتقيد تقيدا صارما بالأسلوب الموسيقى اللامقامى ، ففى مواقف معينة (مثل مشهد القتل فى الفصل الثالث) يفضل ان يعمد الى تركيز محور مقامى معين ، وفى لحظات أخرى تظهر فى الموسيقى بوادر الدوديكافونية ، **ومع هذا وبهذا كله أصبحت ڤوتسيك من أعظم الأعمال الدرامية الموسيقية فى هذا القرن** . وهذا هو الذى يفسر لنا الاقبال المذهل على هذه الأوبرا التى عرضت فى عشرة أعوام ١٦٦ عرضا فى ٢٩ مدينة اوربية وامريكية مختلفة .

وقد اتبع البان بيرج نفس المبادىء البنائية فى لولو لأنه بطبيعته شغوف بالنظام ((والقانون)) فى الموسيقى ، ولولو هى قصة امرأة تدمر كل من حولها بعد أن دمرها كل من حولها ، وشخصية البطلة اللعوب يميزها المؤلف بصف من الأصوات الاثنى عشر يعبر عنها موسيقيا بطريقة أشبه باللحن الدال ، وهذا التصرف يضيف الى وضوح البناء الموسيقى فى الأوبرا وتماسكه . كما أن كثرة الحوار فى هذه الأوبرا قد حملته على تفضيل صيغ الأغانى ، كل ذلك فى اطار صارم من الأسلوب الدوديكافونى اثبت قدرة ذلك الأسلوب الجديد على التعبير الدرامى الممتاز . وعندما عرضت لولو لأول مرة فى سويسرا سنة ١٩٣٧ — بعد موت مؤلفها — لاقت نجاحا هائلا مثل سابقتها .

نحو أوبرات محلية

ولكن هل كانت أوبرات القرن العشرين كلها من هذا الجو النفسى وبهذه الأساليب الموسيقية الجديدة ؟ لقد ظهرت فى هذا القرن أوبرات محلية عرفت باسم Zeitoper وهى أوبرا تعرض لموضوعات من الحياة اليومية عرضا ساخرا ، ومن أهم مؤلفى هذا النوع الخفيف **كورت ڤايل** (١٩٠٠ — ١٩٥٠) الذى تعاون مع **برتولد بريخت** فى كثير من أوبراته التى تعرض للأوضاع الاجتماعية بتهكم نقدى لاذع وبأسلوب موسيقى بسيط ظهرت فيه آثار واضحة من موسيقى الجاز ، وكان اول نموذج طيب لهذه الأوبرا العصرية المحلية هو **أوبرا الثلاثة تعريفة** سنة ١٩٢٨ وهى تصوير ساخر لقطاع من الحياة الألمانية فى ذلك الوقت يذكر بأوبرا الشحاذين الانجليزية الشهيرة فى القرن الثامن عشر من حيث الموضوع ، ثم جاءت بعدها اوبرا **((قيام وسقوط مدينة ماهاجونى))** من موسيقى ڤايل ايضا .

ولكورت ڤايل فضل كبير فى تخليص الأوبرا المعاصرة من سيطرة الرومانتيكية الفاجنرية ، فقد حقق لنفسه اتجاها جديدا فيما يتصل بالعلاقة بين المسرح والموسيقى عن طريق اجبار فكرة الأوبرا الألمانية الخفيفة القديمة المسماة Singspiel سنجشبيل ، وهى التى تجمع بين الحوار العادى والموسيقى والغناء بصورة طبيعية لا افتعال فيها ، والأسلوب الموسيقى الذى كتب به ڤايل أوبراته النقدية هذه اسلوب يجمع بين ملامح الجاز Jazz الايقاعية وبين هارمونيات بسيطة ولكنها خشنة ومعبرة تعبيرا سهلا بعيدا عن الحذلقة ، وهذا الأسلوب الموسيقى السلس هو الذى حببه الى نفوس جماهير عريضة هى التى كان يسعى الى نقل افكاره الاجتماعية والسياسية اليها ، وخاصة فى الأوبرات القائمة على مسرحيات بريخت .

ولعل القيمة الكبرى لفن **ڤايل** أنه اقام جسرا متينا بين الأوبرا الجديدة وبين الجماهير العريضة ، وهو الذى حقق تقاربا هائلا بين المستمع العادى وبين المؤلف الموسيقى المعاصر . وقد كان لاتجاهه هذا أثر كبير فى تطور الأوبرا فى هذا القرن ، ففى الوقت الذى حرمت فيه اوبراته فى المانيا النازية ، كان كثيرون من المؤلفين الموسيقيين فى المانيا وخارجها يبحثون ويستفيدون من تجاربه فى نشر الأوبرا على نطاق جماهيرى واسع ، ومن هنا جاءت الأوبرا المدرسية واوبرات الأطفال عند هندمت وأورف وڤاجنر — ريجينى (وهو مؤلف آخر غير رتشارد ڤاجنر) فى المانيا ، وجاءت أوبرات جيرشوين ومينوتى النقدية المحلية فى أمريكا ، على غرار اوبرات ڤايل . ولا شك أن النجاح الساحق الذى أحرزته أوبرا الثلاثة تعريفة والذى ادى الى ترجمتها الى احدى عشرة لغة اوروبية ، هو الذى حدا بالمؤلفين الموسيقيين الى اتباع هذا الاتجاه .

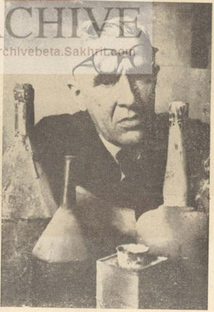
وبعد فهذه بعض معالم الرحلة الشيقة للأوبرا فى القرن العشرين تناولنا فيها التأثيرية والتعبيرية والأوبرا الساخرة ، أما الواقعية والكلاسيكية الحديثة فنتركهما الى مقال آخر .

سمحة الخولى

الطبيعة الصامتة في فن القرن العشرين

(عند جيورجيو موراندى)

د. نعيم عطية



ج . موراندى

فى معرض البينالى الذى افتتح فى الاسبوع الاخير من سبتمبر عام ١٩٥٧ فى سان باولو بالبرازيل استقر رأى لجنة التحكيم المشكلة من سبع عشرة من الثقات الدوليين على منح الجائزة الأولى للفنان الايطالى **جورجيوموراندى** ، مفضلة اياه بذلك على كبار العارضين الآخرين أمثال الفرنسى **مارك شاجال** بخيالاته الأثيرية والانجليزى **بن نيكولسون** بتجريداته الخافتة الألوان .

ويقول النقاد أن أعمال موراندى هى أفضل ما انتجه الفن الايطالى المعاصر ، وانه ما من أحد من مصورى الطبيعة الصامتة المعاصرين

لــه ما لموراندى من ذوق مرهف فى التنسيق والبناء والتلوين .

فنان الطبيعة الصامتة

وجورجيوموراندى ولد عام ١٨٩٠ فى بولونا بايطاليا ، وعاش أعزبا فى ذات الشقة المتواضعة التى ولد فيها مع شقيقاته الثلاث اللاتى لم يتزوجن مثله .



جمـادات ـ ١٩١٩ لموراندى . ويتضح فيها تأثره بمدرسة التصوير الميتافيزيقى

شـاء القـدر أن يعيش جورجيوموراندى حياة خالية من الاحداث الجسام . فهو لم يغادر مدينته الصغيرة بولونا الا فى مناسبات قليلة جدا . صحيح انه فى العشرين من عمره كان يأمل أن يسافر الى الخارج لاتمام دراسته الفنية لكن حالت الصعوبات المادية واعباء الحياة الكثيرة بينه وبين تحقيق امله فقنع بالبقاء فى بلدته . على انه لم يكن ثمة احد بين جيله من الفنانين الشبان أكثر منه تتبعا للتطورات الفنية فى الخارج . وفى مطلع هذا القرن لم يكن يهتم بأعمال سيزان ومونيه وسوراه فى ايطاليا سوى نفر قليل جدا من الفنانين كان موراندى فى مقدمتهم .

وترجع أولى لوحات جورجيوموراندى الى عام ١٩١١ . وقد رسم فى مطلع شبابه بعض لوحات

الزهور والمناظر الطبيعية . على أن لوحاته عن الأشخاص جد نادرة بصفة عامة . فهو لم يكن يحب رسم هذا النوع من اللوحات . **أما عالمه الذى تخصص فيــه فهو متواضع . عالم الطبيعة الصــامتة أو الجمادات .** وقد صارت تكفى موراندى لتشييد لوحة كاملة موفقة بضـــعة اقداح أو أوان أو زجاجات يقوم بتنسيقها فيما بينها تنسيقا يفضى الى خلق روابط منسجمة بين أشكالها .

وقد سمحت له عزلته وانزواؤه فى داره بالتفرغ الكلى لذلك النطاق المحدود من العالم المرئى الذى صوره، فقد كان يقضى كل وقته فى غرفة مرسمه ولا يخرج الا لماما . ولكن على أى حال، قد يجوب المرء العالم كله ولا يرى شيئا ، **فليس بلازم لبلوغ المعــرفة التامة أن يرى المرء أشياء كثيرة بل يكفى أن ينظر بامعان الى ما يراه مهما كان قليلا .**

وقد حير اختيار موراندى الضيق للموضوعات التى يرسمها نقاده .. وتساءلوا كثيرا عما جعله يحصر فنه فى ذلك الحيز المحدود من المرئيات . على انه ربما كان نمط الحياة التى وجد موراندى نفسه يحيا فيها هو الذى قاده الى حب الوحدة والأشياء الصامتة . ويبدو ان موراندى كان مهتما دائما بعامل الخلوة أو الحرية البيتية فى حياته . ولقد كان هــذا الفنان قبل كل شىء مصور ذلك النوع من تكوينات الطبيعة الصامتة التى تبعث فى النفس احساسا بالسكينة والهدوء والعزلة عن عالم الآخرين ، وهى تلك الأحاسيس التى كان يضعها فى المقام الأول .

وقد حدت صفة الألفة هذه بين موراندى وبين الأشياء الميتة ببعض النقاد أن يشبهوه بالمصورين شاردين وفيرمير ، ويعدان من أعظم مصورى الطبيعة الصامتة فى التاريخ .

كان جان باتيست شاردين الذى عاش فى القرن الثـــامن عشر فنانا **متواضعا قليل الصلات بالارستقراطية** المعاصرة له . كان رجلا شريفا طيب القلب .. يحيا فى بيته الصغير .. يعرف صنعته خير المعرفة ويبتســـم ابتسامة اشفاق وعطف فى وجه أولئك الذين لا يعرفونها .. كان لا يصــور كثيرا لأنه كان يصور ببطء وتؤدة .. وبكل عناء وعاطفة مشبوبة نحو ما يحيط به . لم يكن يستعين بنماذج محترفة. اكتفى بزوجته ، وأولاده ، وبعض الحيوانات الأليفة ، وأدوات المطبخ ، وآنية الاســـــتعمال اليومى .. ثم مشتروات كل يوم .. من لحم وخضر وخبز ونبيذ .. بهذه المادة المتواضعة كتب ابن النجار .. أسطورة الحياة العادية بالبساطة التى كتب بهـــا **لافونتين** قصـــائده .. ومع ذلك فشاردين واحد من اكبر مصــــورى أوروبا .. لا فى عصره فحسب .. بل وفى كل العصور .. كان يجدر بنا ان نحيا فى ذات الغرف التى قضى فيها حياته كلها .. الغرف ضعيفة الاضاءة .. التى عاشت فيها الأسرة طوال قرن من الزمن أبا عن جد .. وسط ذات الأشياء .. ذات الأثاث .. ذات الستائر .. ذات الآنية .. ذات الظلال والأضواء الحانية .. ربما سأل شاردين نفسه .. مثلما سأل موراندى نفسه .. لماذا البحث عن جو آخر غير الجو الذى يتنسمه هو وأسرته ؟ .. **لماذا يبحث لفنه عن مادة أخرى غير ما بين جــدران بيته العتيق ؟** وفى الصمت والرتابة المحــوطة به .. استخلص مثل موراندى .. الجوهر الخفى للموجودات العادية ــ استخلص قوتها على التعبير .. وبذلك وصـل شاردين الى قمة لم يصل اليها من قبله سوى الهولندى **فيرميرفان دلفت..**

ان شاردين الطيب كان يعمل فى هدوء بقلب مفعم بالحب عامر بالايمان فى عصر انطفأ فيه الايمان .. يعمل مثل نجار .. مثل بناء .. مثل عامل انتهى به الأمر الى ان أحب مواده وأدواته لأنها سبيله الى التحرر والارتقاء .. وكان شاردين يعرف أيضا ان مظاهر الأشياء تتوقف على الحياة الخلقية للأشخاص المحيطين بها .. فحيــاة البشر تنعكس على الأشياء .. وكان يسرى فى مادة شاردين شعلة داخلية لا يسمح لها بحال أن تخرج على اطار المادة .. ها هو اناء الحساء الساخن الذى يتصاعد منه البخار .. .. ها هو قدحه .. ها هو كيس نظارته.. ها هو المقعد الصغير الذى يجلس عليه ابنه . ها هو مقص زوجته وخيوطها ولفائف الصوف .. أنها ترتدى هذا الثوب القرمزى المخطط بالبنفسجى والأزرق منذ وقت طويل .. ها هو غليونه على المنضدة ويبدو منه انه يدخنه كل يوم .. ويكرس كثيرا من الحب والجهد فى تصويره .. ويخشى عليه من الكسر .. ها هو اناء الزهر والسكين والملعقة .. وكسرة الخبز.. وقطعة الزبد فى الطبق .. وجرة الماء.. وزجاجة النبيذ بخمرها المعتقة .. بضع تفاحات .. علبة الوانه فرشاته. الاضاءة الجانبية التى تنسكب على الموجودات برفق وحنـــان .. الأزرق والوردى والذهبى .. والأبيض لون السكر .. حتى التراب الرمادى الذى يرقد على الأشياء المنزوية حقا ، أن **الأغنية الصغيرة يمكن ان تحتوى** على **ملحمة ثرية كل الثراء والعبارة** القصيرة **من رجل عميق يمكن ان تعبر** عن **المأساة المعقدة التى عاشهـــا فى حياته كلهـــا** . وكان موراندى يكبر شاردين لدقة ملاحظته .. وتواضعه.. وقدرته على التنظيم .. كل ذلك فى حيز محدود .

وقد تغلغل ايضا **فيرمير** الذى عاش فى القرن السابع عشر بتصاويره الى الصمت المطبق الذى يخيم على الأشياء الأليفة التى تلقاك بالترحاب دون أن تنطق بكلمة .. متى كنت من أهل البيت أو من اصدقائه .. هذه المرآة وتلك المرآة الفت كل منهما الأخرى . واذا كانت هذه الستارة قد احتفظت بطياتها فلأنه فى كل مرة تزيحها يد المرأة تلمسها فى ذات الموضع .. كل شىء فى ارجاء البيت مفعم بانفاس ربته ، بعطرها، بنبضاتها ، بخصالها. ولو لم تكن هى جالسة هناك تقرأ أو تطرز لما انحنى النور الداخل من النافذة ليربت بكل ذلك الحب على يدها وعلى جبينها المطرق .. وما كان



كريكو ـ السمك المقدس ـ ١٩١٩ لاحظ المنظور العمودى

ليتشابك بخصلات شعرها الذهبى .. ان النور ذاته صديق للبيت .. والا لما عكس على زجاج النافذة أو على غطاء البيان الابانوسى قسمات الوجه الحبيب ، ولما تحس الحوائط كما يتحسس لجة ماء صاف . وقد تعلم موراندى من فيرمير درسا كبيرا .. ما من احد تغلغل قبله الى أعماق المادة .. ولا أحد بلورها فى لوحاته مثله .. **انه أعظم مصور للأشياء .. أو بعبارة ادق أعظم مصورى الطبيعة الصامتة .. دون أى لجوء الى الخيال .**

الحقيقة المرئية والطبيعة الصامتة

ويعتبر هنرى ماتيس فى مقدمة مصورى « الحقيقة المرئية » والطبيعة الصامتة المعاصرين والذى يجب ان نستخلصه من تجربة ماتيس هو ان لوحة الفنان وان لم تكن على الاطلاق قضاء مبرما للصورة المرئية الا انها ليست مع ذلك تسجيلا للواقع . عندما كان فنان تقليدى مثل فيرونيزا وانجرز يصور جسد امرأة مثلا فانه كان يتقصى الانسجام بين الروابط التشريحية ، ويفرق بدقة بين مساحات الضوء ومساحات الظل، ويسجل فى النهاية جمال ذلك البدن بكل تفاصيله ودقائقه ، **اما بالنسبة لماتيس فقد اصبح التصوير خلقا لمعادل موضوعى للتجربة التى نخوضها مع الأشياء والكائنات** ، اى لانعكاسات الحقيقة المرئية على حواسنا ، أو بعبارة أدق على حواس الفنان المصورة فاناء الزهر ليس فى

مخيلة الفنان شيئا ، بل هو مجموعة انطباعات وأفكار لونية وخطية ، هو اذا مخلوق معنوى ليس بحذافيره اناء الزهر الواقعى . وهذا المخلوق المعنوى هو الذى يشغل لوحة الفنان، فالحقيقة المرئية فى وجدان الفنان وقريحته مجموعةمن النسب والروابط والأشكال قد تقترب من الواقع ، ولا تنفصل عنه جذورها ، لكنها من خلال ألوان الفنان وخطوطه تتحول الى كائن جمالى قائم بذاته . **وقد فرض ماتيس على نفسه منهجا صارما بأن يقف امام الحقيقة المرئية ، ويفتح عينيه لها ، ولا يقصيها عن اهتمامه قط . وعود نفسه على ان يتعلم كيف ينظر مخضعا حواسه – كما قلنا لصنوف الحقيقة ، ولكنه لم يمنع نفسه قط من أن يكون انسانا حساسا يرى ، لا آلة صماء تسجل . ولهذا فهو يعمل عقله ، ويناقش القوانين الأصولية لفن التصوير ، ويخلص الى حلول اريبة فى مجال صنعته ، والى نتائج جمالية جديدة ومبتكرة ، محققا بذلك مطلب الفن الأكبر الا وهو الاصالة والمعاصرة .**

وقد تلخصت حلول ماتيس ونتائجه فى ان يلتقط جوانب العالم المرئى من خلال استخدام قليل من الخطوط والألوان توضع على عجل . ويعمد ماتيس الى عمل الكثير من الرسوم التمهيدية لنماذجه حتى يتحكم فى خطوطه وألوانه .. ويصل الى الدقة المتطلبة قبل أن يضع موضوعه فى لوحته بضربة واحدة من قلمه او فرشاته .

على انه يمكننا أن نقول بصفة عامة ان موراندى قد تميز « بالتخصص » ، فهو لا يرسم الا « طبيعة صامتة » وهى تلك الأشياء التى يمكن ان تجمع وتصور فى حجرة.. **هى تلك الجمادات التى تتحدث فى صمتها حديثا ابلغ من كل ثرثرات البشر ..** واذا كان ماتيس وغيره قد صوروا « طبيعة صامتة » الا أنهم لم يقتصروا عليها بل مارسوا أيضا وعلى شكل واسع النطاق تصوير سائر الموضوعات مثل الأشخاص والمناظر الطبيعية .. اما موراندى فقد حصر نشاطه الفنى منذ أمد طويل فى « **الطبيعة الصامتة** » دون غيرها .. بل وركز اهتمامه على بعض الجمادات التى لا تثير اهتمام الكثيرين غيره .. هذا عن الموضوع الذى انصب عليه **فنه** .

معنى العصرية والمعاصرة

اما عن الصفة الأساسية التى اتصف بها موراندى كفنان .. فنان يحيا فى القرن العشرين على الاخص بين هذا الخضم الهائل من التيارات والحركات الفنية فيقال انه ليس عصريا .. ولكنه يتساءل بحق ما الجدوى من هذا الاندفاع الجنونى نحو ادعاء « **العصرية** » **.. ذلك** الاندفاع الذى نجده مثلا عند المصور الفرنسى **فيرنان ليجيه** .. او الاسبانى بابلوبيكاسو بعد المرحلة الوردية ؟.. **الذى كان يعنى موراندى على الأخص هو ان يجد عالمه ، وان يحس فيه براحة حقيقية لا مصطنعة ، وان يطرد عن قلبه ذلك القلق الذى ينهش الانسان العصرى ، وتلك التعاسة التى** تخيم على روحه .. ولهذا أيضا لم يدع موراندى الحركة التى لا يهدأ لها قرار من حوله تجرفه فى طوفانها لقاء امجاد ومكاسب عابرة وزائفة مثلما فعل « **أنصار المدرسة المستقبلية** » المعاصرون له فى ايطاليا .. والذين قلدهم الحكام الفاشيست قلائد المديح والتبجيل . وبعبارة موجزة ، هدف موراندى ان يكون فى فنه انسانيا أكثر من ان يتصنع فنا عصريا.

ومع ذلك لم يكن المصور الذى فضله موراندى عندما بدأ التصوير أحد الاساتذة القدامى بل كان مصورا قريبا منه جدا . انه **بول سيزان** المتوفى عام ١٩٠٦ أى قبل أن يبدأ موارندى التصوير بقليل .. والحق ان أعمال سيزان فى مرحلة نضجه اذا قورنت بأعمال مصورين آخرين فهى تدهشنا وتبهرنا ببساطتها وقدرتها على التعبير المباشر . انها لا تقتضينا ان نتغلغل فيها كما هو الأمر بالنسبة لفن الهولنديين الكبار من امثال فيرمير .. بل هى توصل الينا رسالتها وتقول لنا ما تريد أن تقوله بكلمة واحدة مثل أعمال **جيوتو** فى العصر الوسيط .. لقد كان سيزان بدوره محدود الانتقاء .. لم يختر مادة لأعماله سوى أشياء محصورة ركز عليها انتباهه وصنعته.. وكررها المرة تلو المرة بتنويعات قليلة .. كانت أهمية الموضوع بالنسبة له قدرته على التعبير والافصاح .. طبيعة صامتة صغيرة من حياة كل يوم يمكن ان تعطى الأحساس بالعظمة والفخامة التى تعطيها لوحات القديسين والأبطال مثلا . وتتركز قيمة اعمال سيزان فى النهاية على ما بها من وحدة وتركيز .. وتشييد هندسى متماسك .. ما من مصور كان له منهج مثل سيزان .. لقد كان يقضى الساعات الطوال أمام نموذجه . يفكر ويتأمل ويلاحظ .. ومن تابعوه وهو يعمل قالوا انه كان يقضى قرابة العشرين دقيقة بين لمسة وأخرى من لمسات فرشاته .. وهو ذاته كان يقول انه كان يمضى أياما بأسرها امام موضوعه حتى انه كان يشعر بعينيه تدميان فى النهاية ! هذا هو سيزان الذى اعجب به موراندى فى مطلع حياته الفنية .. لا الوان فاقعة .. زجاجاته واوانى زهوره تقف صلبة راسخة .. اعمق الأحاسيس عنها بابسط الموضوعات .. يكفى ان نضرب مثلا حتى نعجب به بلوحتيه « **زجاجة وابطال** » ما بين عامى ١٨٩٧ و ١٩٠٠ و « **اناء الزهور الأزرق** » ما بين عامى ١٨٨٣ و ١٨٨٧ ومن يتأمل لوحات موراندى يتبين انها قد تطبعت بكثير من طباع فن سيزان ، والتكعيبيين الأول ، وعلى الأخص جوان جرى الذى بدأ متأثرا بالمرحلة الختامية من فن سيزان . ولا شك ان أعمال الفنان المبكرة هى على الدوام تمرينات تعلمه المبادىء التى يقوم عليها أسلوب جيل من الفنانين اقدم منه ، حتى يصل هو نفسه الى مرحلة من النضج

الكافى يؤهله أن ينشىء أسلوبا خاصا به . وهذا ما جعل النقاد يلحظون فى أعمال موراندى الأولى ما بين عامى ١٩١٢ و ١٩١٦ تأثير التكعيبيين الأول ، ومن قبلهم بول سيزان .

تأثير التكعيبية والسيريالية

من التكعيبية تعلم موراندى درسا نافعا .. فقد ناسبت مزاجه المتعطش الى الثبات والسكون والنظام . كانت « **الوحشية** » قد لفظت انفاسها الأخيرة حوالى عام ١٩٠٧ بعد ان اشعلت نيرانا لونية مالبثت ان خمدت ليجد المصور نفسه فى مرحلة من تأمل الشكل والتفكير فيه . فقد بدأ بين جدران مرسمه يلحظ الأشياء المحيطة به بانتباه أشد : المنضدة ، الزجاجة القدح ، علبة السجائر ، الجريدة ، وغيرها من الأشياء . واخذ يركز عليها نظرة متفحصة متغلغلة كما **لو** كان يراها لأول مرة ، وكما لو كانت غير معروفة له من قبل — ومضى يغوص فى هذه الأشياء ويتسلل الى أعماقها ، مثل الروائى الذى يتغلغل فى سويداء أبطاله . وقد وجد المصور نفسه يستقر داخل الجمادات بنوع من التعاطف والاحترام لها . وبدأت الأشكال من جراء ذلك تكشف له عن ذواتها ، عن هيكلها وتركيبها ، عن سطوحها وأبعادها . وعندما عمد الفنان الى تصويرها بنظرته الجديدة ولدت « التكعيبية » وهجر جوجان الى سيزان . واكتشف الواقع من جديد ، وعلى الأخص الواقع بكتله واحجامه وابعاده . وبهذه النزعه العقلية الصارمة كبح **بيكاسو وبراك وجوان جرى** جماح الوحشية مخضعين الواقع لعمليات حسابية دقيقة .

كانت التكعيبية تيارا فنيا يقوم على الملامسة ، فقد حصر المصور التكعيبى نفسه بادىء ذى بدء بين جدران غرفته ، ودقق النظر فيما حوله واكتشف روابط المودة بينه وبين الأشياء التى يستخدمها كل يوم .. **ولكن موراندى لم يكن تكعيبيا .. من ينظر الى لوحاته يتبين ذلك بوضوح** . لقد رفض التكعيبيون المنظور التقليدى ولم يرفضه موراندى وذهب المنظور التقليدى الى افتراض ثبات العين التى ترى .. ورفضت التكعيبية ذلك عارضة الأشياء فى حالة من التتابع وفى اوضاع مختلفة ومن زوايا متنوعة كما تبدو لانسان يحيا ويتحرك ، بل ويحلم ويتذكر . ولم يجد موراندى مبررا لكل هذه الحركة الصاخبة .. لم يكن يحب الحذلقة .. **وظل يعشق أعمال الفن التقليدية .. لعصر النهضة ..**

لقد نمت التكعيبية عن حنين الى الشىء .. الى الموجود فى ذاته .. لكن هذا الحنين يمكن ان يعبر عنه بأساليب اخرى تتوق بدورها الى تقديم مظهر الوجود .. وهى اذ تقبل الأشياء كما هى .. تعتبر ان وجودها ذاته يكشف عن غرابتها .. هذه الأشياء تسبح فى سكون لانهائى ، وهندسية لافكاك منها .. هذه الأشياء ذات فتنة لاتقاوم .. حتى بالنسبة الى الروح العطشى الى المجهول .. وهنا يبدو التيار الثانى الذى راود عقيدة موراندى الفنية فى مطلع شبابه ، وهو تيار السيريالية .. فتحت تأثير سحرها تبدو الأشياء المحيطة بنا فى كل مرة كما لو كنا نراها لأول مرة .. وكأنها فى غير محلها .. وكأنها تعنى غير ما ألفنا ان نعنيه بها . هذا الأحساس بالجدة الابدية .. احتفظ به موراندى فى لوحاته .. وتتخذ الأشياء مواضعها فى لوحاته لاتبعا لأماكن معينة بل خارج كل زمان ومكان .. رغم انها تصور بين جدران .. واعتمادا على ثلاثة ابعاد .. وطبيعة موارندى الصامتة تلك تكتسب فى مواضعها قوة تأثير غير عادية ، وتبرز للعيان **بحيوية زائدة** . وقد اكتسب موراندى هذا من التجربة السريالية التى تأملها دون أن يصور مثل مصوريها .

مدرسة التصوير الميتافيزيقى

ويدعونا الحديث عن التجربة السيريالية ان نذكر « **مدرسة التصوير الميتافيزيقى** » ورائديها جورجيودى كيريكو وكار لوكارا مواطنى موراندى . ومن السهل ان نلحظ أيضا فى لوحات موراندى ما بين عامى ١٩١٢ و ١٩١٦ أنه استخدم الدمى الخشبية والتماثيل النصفية . مثل تلك التى نراها فى تكوينات مدرسة التصوير الميتافيزيقى التى ذكرناها. **وكان لمدرسة التصوير الميتافيزيقى. فى الواقع فضل كبير فى النهوض بالفن الايطالى من مستواه المحلى الذى انحدر اليه طوال بضعة قرون من الزمان الى المستوى الذى بدأ فيه يتمتع بقسط من الاحترام العالمى .. واصبح فى مقدور الفنان الايطالى أن يعمل فى وسط محلى كبولونا أوفرارا** دون **ان يظل مجرد فنان محلى لزاما** . ولكن لوحات موراندى فى تلك الحقبة التى أشرنا اليها تظل لوحات طبيعية صامتة بحتة دون أى مضمون ميتافيزيقى . فهذه التماثيل الخشبية التى اتخذها موضوعا لبعض لوحاته ليست سوى أشياء مثل سائر الأشياء الأخرى . ولم ينتقها كى توحى بأية ايحاءات رمزية أو مفاهيم غريبة أو عوالم غامضة .

كما ثار التساؤل فى أوساط النقاد ايضا عما اذا كان موراندى قد اقتفى أثر تلك المدرسة التى أطلق عليها اسم «**المدرسة الخالصة**» والتى نشأت فى باريس حوالى عام ١٩٢٠ مع فن المصور **أوزنفان** . اقصد بذلك تلك المدرسة التى حرمت فى التصوير كل حذلقة ونزوة خيال ، مع محاولة اعادة الأشياء الى اصولها البنائية بعرضها فى اشكال هندسية مبسطة . وقد نفى موراندى انتماءه الى هذه المدرسة . ولم يكن ثمة روابط بينه وبينها .. فقد وجد ما يستهويه ويثير اهتمامه حقا فى فن أساتذة عصر النهضة الايطاليين ،



صمت الطبيعة للفنان ج . موراندي

وعلى الأخص **باولو أوتسيللو وماساكيو وبيرو ديللا فرانسيسكا** ، ثم مرة أخرى فى فن سيزان والتكعيبيين الأول : وقد نجح **موراندى** عندما لطف بالتدريج من صرامة الخطوط الخارجية لأشكاله ـ نجح فى العثور على ذاتيته الفنية موفقا بين التكعيبية والانطباعية ، بين الشكل واللون .

ولنعد الى مدرسة التصوير الميتافيزيقى ، ونقف عندها وقفة أطول .. لقد كتب رائدها **دى كيريكو عن** موراندى يقول ، ان موراندى قد أوصل التصوير الميتافيزيقى الى أنقى درجاته .. وهو قادر بثلاثة ايقاعات لونية وقليل من الخطوط البسيطة على خلق الغموض الذى يطلق الخيال من عقاله . انه يرى ـ بعينى رجل عامر بالايمان ـ جوهر الأشياء الذى لم يعد يراه الكثيرون، وذلك لان السكوت يتجلى له فى أكثر مظاهره ادخالا للراحة على النفس ـ أعنى فى مظهره الأبدى ـ أن روح دى كيريكو روح شاعر أكثر منه روح رسام .. انظر اليه عندما **يقول : نحن يا من نعرف رموز الأبجدية الميتافيزيقية نعرف مبلغ انفعالات السرور والحزن الكامنة وراء باب مقفل ، أو عند منعطف طريق ،**

أو خلف حوائط غرفة وداخل صندوق مغلق .. ان دى كيريكو يعتقد أن الشيء المألوف لا يحقق الابداع الفنى .. وأن الفنان يجب أن يسعى وراء المجهول . اما موراندى فالأشياء عنده لا تعدو أن تكون مجرد أشياء ليس لها اى مدلول ميتافيزيقى . ويقول دى كيريكو أيضا : لا يعنينى ما أسمع .. انما يعنينى ما أراه بعينى ، مفتوحتين أو مغمضتين . ولنشرح ماذا عناه كيريكو بذلك .. وربما امكننا من ذلك أن نبين وجه اختلاف موراندى عنه فى هذا المقام .. عندما نفتح العينين فاننا نرى الطبيعة وهى حقل محدود بالحواس .. أما اذا أطبقنا العينين وأغمضناهما فان الرؤية تتجه الى ما لا حدود له .. ويحل عندئذ الخيال محل الحاسة البصرية .. وقد رأى كيريكو .. قبل السيريالية ـ وهذا ما يجعله رائدا ـ رأى أن المرء يحتاج الى أن يغمض عينيه عن الطبيعة الخارجية ليغوص فى اعماق نفسه ويكتشف مجاهل جديدة .. واذا كانت الطبيعة موضوعية مشاركا فيها ، فان العالم الداخلى . ذاتى لا يطأ عتبته الا المرء وحيدا .. **وأولئك الذين يركزون على الداخل يبدو لهم العالم الخارجى غامضا غموض الألغاز .. والغموض يصحبه القلق .. القلق من غزو الألغاز .. من عدوان المجهول** ... اين موراندى من كل هذا ؟ انه لم ير حاجة بالفنان الى أن يغمض عينيه ويشيح ببصره عن الطبيعة .. انه على العكس من كيريكو إهتم بالنظر الى الطبيعة .. وحتى يكون نظره الى الطبيعة مثمرا وفعالا .. ركز نظره على عدد محدود من المرئيات حاول أن ينطقها كل امكاناتها كأشياء مرئية .. ولهذا فقد حصر موراندى فنه فى بعض الزجاجات والأقداح ... وفصلها عن كل ماحولها .. ولهذا فان فنه موضوعى الى حد بعيد .. كل ماهنالك ان نظرته الى الأشياء نظرة تصوفية ولهذا فهو يجرد الأشياء من استخداماتها النفعية .. ويصورها لذاتها . وفى منظور عمودى .. نجد كيريكو يستثير فينا الاحساس بالامتداد ... والزمان اللانهائى .. والعزلة الراسخة .. الميادين الفسيحة .. الأبواب .. البواكى .. القطارات المتعددة .. والاضاءة التى تبدو كما لو كنا فى ليلة مقمرة . وهذه الاضاءة اللاواقعية تضفى على المنظر خرافية الحلم مجسما تجسيما متماسكا تماسك الحقيقة .. وهذا العالم الكابوس الذى يطارد المخيلة .. هو عالم لا تسكنه عادة الا الدمى الخشبية والتماثيل التى هى بدورها بشر تحولت أجسادهم الى حجارة .. ويلقى القمر السحرى على الأرض ظلالا ممتدة تتلاقى مع ظلال البواكى والابواب الملقاة على الأرض ..

الصمت .. كموقف فنى

هذا العالم الصامت الساكن الحالى الذى ينتسب الى اللازمان .. هذا العالم الذى انتزعت منه الحركة وجرد منها .. يخالف عالم « المستقبلية » وهى المدرسة الايطالية المعاصرة لمدرسة التصوير الميتافيزيقى ... فحتى الدخان المتصاعد من القطارات التى يصورها كيريكو فى أغوار لوحاته قد تجمد فى صفحة السماء .. والأعلام التى ترفرف على أسطح الأبنية والأبراج تسمرت حركتها الى مالانهاية .. كان هذا تمردا غير مباشر على تلك الصورة المصطنعة المحمومة التى تمثلت فى حكم موسولينى لايطاليا .. وقد اقتنع موراندى بدوره بوجوب اضفاء هذا الجو السكونى على لوحاته .. **فهو الروح النابضة وراء طبيعته الصامتة .. وحديثها الذى تبوح به بلا كلمات** .. ثم هناك صفة أساسية فى فن كيريكو اتفق موراندى فيها معه .. الا وهى الاعتداد بالمساحة الفراغية .. بالخلاء .. فالأشياء عندما تستقر فى الفراغ تكشف عن حقيقتها ومغزاها فى هذا الوجود اللانهائى .. على ان هناك ما يجدر التحدث عنه أيضا فى فن كيريكو .. وربما خرجنا بمقارنة مثمرة مع فن موراندى . ان المساحة الفراغية عند كيريكو على الرغم من انها وظيفة ايجابية الا انها تبعث الدوار وهو ليس الدوار الذى نجده فى المناظر التى تؤخذ من حالق ... بل الدوار الذى يصيب من ينظر الى الأبنية الشامخة من أسفل .. وهذا التصور المكانى يضفى على الروابط بين الأشياء مفهوما جديدا . **لقد فقد المرء ثقته فى الأشياء . انه يتبين ان بينه وبينها بعدا أو مساحة لا يمكن لا للحركة ولا للفكر ان يجتازاها .. لقد اصبح الانسان ـ فى المرحلة الميتافيزيقية ـ غريبا عن الأشياء يشك على الدوام فى طبيعتها المرئية والملموسة .. ومن ثم يفقد الطمأنينة ازاءها** .. ولقد تحرر الشيء فى تلك المرحلة أيضا من تبعيته للانسان واصبح مستقلا وغنيا بمعاينة الذاتية المتحررة من الروابط .. ولقد اصبحت هذه الأشياء المتحررة من الروابط جسورا وقحة خارجة عن المألوف .. خارجة عن العقل .. وعدوانية .. ولقد عانى موراندى كثيرا من التفكير فى مغبة هذا المفهوم للأشياء وانتهى به الأمر الى رفضه وعدم الاعتماد عليه فى لوحاته .. فقد اراد عالما من السكينة والانسجام والتماسك .. واذا كان كيريكو قد ادخل العالم الخارجى فى الغرف المغلقة أيضا فهذا لم يفعله موراندى الذى اقصى من غرفته المغلقة .. من خلوته .. كل دلائل العالم الخارجى .. وركز انتباهه واهتمامه على اشيائه القليلة المحدودة ..

واستبعد موراندى البشر أيضا من عالمه الصغير المغلق .. فهو الانسان الوحيد فى عالمه ، والمسيطر الوحيد على خلوته .. ومع اشيائه المحدودة احس بالألفة .. ونفض عن كاهله كل الرعب الذى تولده فى النفس الحياة الحديثة .. وبخاصة الآلة .. وحاول

موراندى ان يعيد الرابطة بينه وبين جماداته .. على اسس وطيدة من المودة والفهم .. وتغلغل الى اعماق شكلها وموادها .. وابعادها .. وعلاقاتها بعضها .. وهى علاقات بدورها .. قليلة ومحدودة .. واقصى من عالمه هذا المحدود كل دلائل الحركة .. وكل آثار الصوت والصخب الذى يصدمك بمجرد أن تخرج الى الطريق العام .. وهذا الصخب يتزايد ويتزايد حتى يصبح مع الحياة الحديثة هديرا يصم الآذان . ويغرق الذاتية فى طوفان لم يجد موراندى ازاءه بدا من ان ينسحب الى عالمه الصامت الساكن الذى ينبض بضوئه الخاص .. وهو ضوء ناعم .. يكفى لاستجلاء الشكل دون أن ينوء بحمله .. ولعلنا نذكر فى هذا الصدد تجربة **كورو** الذى قال : **« الشمس تقتل كل شىء »** ! .

يمكننا ان نقول بايجاز .. هذا عالم موراندى : **اشياء محدودة قليلة للغاية . تسبح فى سكون وعزلة .. وتغتسل بضوء حالم ناعم .. يكاد يوحى بانه نابع من داخلها .. ويحدد خطوطها الخارجية وكتلها .** انه ليس ضوء الشمس الباهر كما هى الحال عند الانطباعيين الذين درسهم موراندى دراسة مستفيضة ، وليس ايضا ضوء القمر الحالم كما هى الحال عند كيريكو فى مناظره الكابوسية . وفى هذا العالم المحدود الساكن المغلف بنورانية لا هى أرضية ولا هى روحية ، ولا هى مزاجية لانها لا تتوقف على تقلبات الفنان النفسية عاش موراندى . اننا نعلم ان كل ما يمكننا ان نراه من العالم الموضوعى ، كمخلوقات بشرية ، لا يوجد حقيقة كما نراه ونفهمه . بالطبع ان المادة موجودة ، لكن ليس لها أى معنى جوهرى خاص بها ، من تلك المعانى التى نربطها نحن بها .

وكما ان موراندى ينفى عن لوحاته اى مدلول ميتافيزيقى ، فاننا نحس فيها تجنبه أن يخضع فنه لخدمة مطالب آخرى خلاف المطالب التى يقتضيها الفن فى حد ذاته . وليس معنى ذلك انه لا يوافق على المعالجة التى يعالج بها اى فنان معاصر آخر غيره فنه . ان الأمر بالنسبة لموراندى امر عقيدة ذاتية وليس معنى ذلك انه كان يقلل من شأن أعمال غيره من الفنانين . فقد كان شديد الاهتمام مثلا بأعمال رووه ومضمونها الدينى .

ولقد ثار التساؤل عما اذا كان ثمه رابطة بين فلسفة موراندى الفنية وتحرجه الواضح من الاكثار فى انتاجه .. والواقع ان لوحاته اقل عددا فعلا من لوحات كثير من معاصريه ، ولكن هذه الحقيقة لم تكن تثير اكترائه قط . وانما نحب أن نشير الى مشكلة اخرى فى هذا المقام . لقد ركز موراندى فنه دائما على نطاق من الأشياء أكثر ضيقا من نطاق ما يستهوى غيره من الفنانين . ومن ثم كان الخطر من أن يكرر نفسه أكثر توقعا . وقد تفادى هذا الخطر بتخصيصه وقتا اطول وتفكيرا أكبر لاعداد كل من لوحاته لكى تكون تنويعا فى مجال هذا او ذاك من أشيائه القليلة التى كان يرسمها . فضلا عن ان موراندى لم يحس بأى دافع فى وقت من اوقات حياته ان يدخل فى مضمار التنافس مع سائر المصورين المعاصرين ، سواء من حيث كمية الانتاج او عدد المعارض . **ولكن ألم يكن لابد له فى السنوات الاخيرة ان يواجه الطلبات الكثيرة على انتاجه فى السوق الدولى ؟** هذه مسألة لم يشغل بها موراندى باله فى وقت من الاوقات قط . ان كل ما كان يصبو اليه هو ان ينعم بالسكينة والهدوء اللازمين لعمله . وقد كان يعمل ببطء وتؤدة . وبعيد رسم اللوحة المرة تلو المرة . ولم يكن ينتج فى السنة الواحدة أكثر من اثنتى عشرة لوحة ، بل ان انتاجه فى اخريات سنيه لم تكن تزيد عن اربع او خمس لوحات فى السنة بعد ان بدأ نظره يسبب له المتاعب .

وكان يبيع اللوحة الواحدة بثمن متواضع . ولكن لوحاته كان يعاد بيعها بعد ذلك بعشرة أضعاف السعر الذى كان يتقاضاه من مشتريه وان كان موراندى قد اعتبر ذلك استغلالا غير اخلاقى وما كان يرضى ان يقبل شخصيا مثل هذه المبالغ الباهظة ثمنا للوحاته .

الأسلوب الخاص فى التعبير

سئل جورجيو موراندى ذات مرة عما ينصح به الفنانين الشبان : **ان يقتفوا أثر اساتذة الفن التجريدى المعاصر ، أم أن يعودوا – كما يدعو الكثيرون – الى مدلول للفن أكثر التزاما باشكال الواقع ؟** فاجاب موراندى سائله قائلا : عندما كنت شابا لم اكن فى حاجة الى ان اسأل احدا مثل هذه النصيحة فقد كان المصدر الوحيد لثقافتى الفنية دراسة الاعمال المنتجة فعلا ، سواء للفنانين القدامى او للفنانين المعاصرين ، تلك الاعمال التى يمكن ان تعطينا اجابة على اسئلتنا ان كنا جادين فى البحث عن اجابات لها . **واحب ان أقول بهذه المناسبة اننى اقدس حرية الفنان فى التقصى عن أسلوبه الخاص فى التعبير .** ولذلك فقد رفضت يوما ان اكون واحدا ممن يفرضون على فنانى وطنى مقاييس صارمة لاحيدة عنها . وقد كان جزائى على ذلك ان انصرف الاهتمام عنى وتركت مدرسا للرسم مغمورا فى بلدتى الصغيرة بعيدا عن أضواء العاصمة ومغرياتها وبهرجتها وحكامها ، فاغلقت على نفسى باب بيتى وانصرفت ارسم طبيعتى الصامتة دون ان اطلب من احد اى اعتراف بفنى .

وفى اغسطس ١٩٦٤ مات جورجيو موراندى فى ذات البلدة التى ولد بها وقضى فيها سنى حياته كلها ..

نعيم عطية

كمال خليفة

بين دراما الفن ودراما الحياة

• ان أجمل ما فى الحياة ليس الوردة.. وإنما الحياة ذاتها.

• ليس هناك بطل واحد للحضارة.. وانما كلنا ابطال فيها.

كمال خليفه

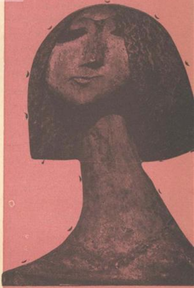
كمال الجويلى

رحل الفنان .. ولم تبق سوى أعماله التى تتمثل فيها ذكراه الحية المتمردة على الزمن .. **فقد كان خلاقا يعيش معاناة الحيـــاة ويتحرك بقلق حزين يبغى ادراك الشـــمول فى وجود لا يدرى منتهاه ..**

وكما كان كمال خليفة يميل الى الصـمت ، قليل الكلام ـ يعبر عن نفسه دائما بالرسم او النحت او الكتابة ـ فقد رحل فى صمت أيضا مع الساعات الأولى من فجر الجمعة ـ الحادى عشر من أكتوبر المـــاضى ـ **وكأنما أراد برحيـــله المفاجىء أن يسجل أبلغ احتجاج يائس على مرض ظل يناضله أكثر من خمسة عشر عاما ..**

الفنان يعانق الحضارة

بقيت أمامنا أعماله ، وفى ذاكرتنا تاريخ معاناته .. ولا ندرى لماذا كان يشغله فى المكان الأول من اهتماماته الفكرية **موضوع الحضارة** اكثر من سواه ، **فقد كان كمال خليفة فريدا فى هذا بين التشكيليين المصريين .**



ربما كانت تبهره قمم الحضارات القديمة ..
وربما كان يدرك – أو يرى – أن خلود الفنان من خلال أعماله لا يمكن أن يحدث بغير ارتباط بقمم الحضارات .. وربما كان يستشعر بوجدانه الشفاف اقتراب عصرنا **من قمة حضارة جديدة** رغم الكوارث والمآسي والأهوال التي عاشتها وما زالت تعيشها أجيال هذا العصر الحديث ..

وكان يشير دائما الى الفارق بين المدنية والحضارة ، وكأنما يريد ان يوقظ وجدان الذين لا تمتد ابصارهم الى بعيد .. وما أكثر الذين لا تمتد أبصارهم الى بعيد ..

الواقع يمتزج بالأسطورة

لا شك أن كمال خليفة كان يعايش **فكرة الخلود** ، وقد أسهم صراعه مع الموت طوال حياته العملية في تكوين وجدانه – الخاص – ومشاعره وأحاسيسه تجاه الحياة والوجود .. الانسان الذي يتهدده الموت بقسوة وعنف في كل لحظة ؛ **كيف يواجه فكرة هذا الخطر الدائم – اذا كان عميق الاحساس بالحياة – بغير فكرة الخلود ..**

ولهذا جاءت أعماله تحمل سمة حضارية وان كانت لا تمثل حضارة بالذات .. **انما تمثل رؤيا فلسفية مريرة أطلقت لنفسها العنان فحلقت في أجواء الحضارات والتصقت بغبار التاريخ ، وخرجت بمخيلة شبه أسطورية ، تمزج الواقع بالأسطورة ..**

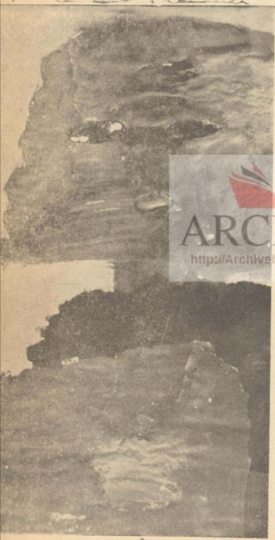
لقد عاش الفنان قلقا دائما ، وخلق لنفسه عالما فريدا التقت فيه شخوص وكائنات من تراث العالم ، **وكأنما تلتقي حول مأدبة لا تدري** ان كانت على الأرض أو فوق السحاب ..

السمكة – في نحته – أسطورية .. وعروس النيل أسطورية .. وكذلك أفريقيا والديك الصغير ..

أعمال أقرب الى الأقنعة التي كان يظهر بها ممثلو قصص الآلهة أيام الاغريق ..
المرأة ليست كما نراها في الحياة .. ولكنها رموز وايحاءات – من خلال تلخيص وحذف وتسطيح وتحوير – **تعبر عن النبل والعمق أو السطحية والتفاهة** .. ما يريده لها الفنان وما يستشعره وجدانه في لحظة الخلق والابداع ..

تصالح الشكل والمضمون !

ولم يكن كمال خليفة يعاني من مشكلة الشكل والمضمون وأيهما يسبق الآخر أو يستحوذ على الجانب الأكبر من الأهمية .. لم يغرق في هذه الدوائر التي سقط فيها الكثيرون من المشتغلين بالفن .. **وانما تحقق له منذ البداية توازن رائع جعل أعماله تموج بالحركة الداخلية والتدفق والاشعاع الذي يلمس وجدان المتلقي المتأمل ..** فقد كانت نظرته الفلسفية التي خلق لها نوعا من الاستقرار – الى جانب ثراء وجدانه – تتيح له انطلاقا



يكاد يشكل تلقائية كاملة فى التعبير .. **وهو هنا يقترب الى أقصى الحدود من وجدان الفنـــان الشعبى المجهـــول الذى ترك لتراث البشرية الكثير من الروائع ..**

ولقد كان الفنان الراحل يتشبث بالحياة.. كان خوفه الدائم من فقدها يشعره بمـــدى روعتها .. ولهذا كتب يقول فى تقديم معرضه الذى اقيم بمتحف الفن الحديث بالقـــاهرة عام ١٩٦٠ - وهو احد معارضه المتعددة - **((ان أجمل ما فى الحياة ليس الوردة .. وانما الحياة ذاتها ..)) .**

وعندما يشعر بأن الحياة قد أمهلته .. ومنحته فسحة ولو ضئيلة من الوقت ليعبر عن ذاته .. يقول : **شكرا لأهـــلى .. شكرا لأصدقائى ..**

انه يشعر هنا بأن دفء الأهل والأصدقاء من حوله قد ساعده على اقامة معرضه ، وأبعد عنه بعض الوقت رعب الوحدة السوداء التى تطمس معالم الحياة .. رعب النهاية ..

وفى تقديم معرض آخر لأعمـــاله يقول : **« ليس هناك بطل واحد للحضارة وانما كلنـــا أبطال فيها .. » .**

كأنما يذيب روحه ونفسه - كقطرة - فى الموجة العريضة .. فى تيار الحياة والتاريخ .. يريد ان يستشعر الأمن والسعادة من خلال تلك الرؤية للوجود ..

دراما الحيـــاة

وكان كمال خليفـــة نموذجا للكبرياء .. يتحدث عما يسمى منحـــة التفرغ .. **يقول انه لا يمكن أن تكون هناك ((منحة)) أو ((عطاء)) فى عهد ثورى ..** ثم يتحدث عن الذين لم يأخذوا حقهم فى التقدير ..

ويسمع عن مسابقة بين الفنانين للمناظر الطبيعية فى ظروف العـــدوان على بورسعيد ؛ فيتساءل فى دهشة : لماذا لا يعلن - بدلا من ذلك عن مسابقة عن الانسان العالمى الجديد الذى يمثل ذلك الصراع الكبير المرير بين قوى التقدم - قوى الشعوب - وبين الاستعمار والرجعية العالمية .. اننا بذلك نشرك شعوب الأرض فى معركتنا التى هى معركتها بالفعل ..

وكان يتساءل عن سر تجـــاهله فى كثير من المعارض العامة .. يقول : **أنا لا يقلقنى أمـــر انتاجى .. فأنا سأنتج ..**

أما أمنيته فى حياته ، والتى أصبحت اليوم - بعد رحيلـــه - أمرا حيويا ؛ فهى أن تعيش أعماله فى كنف الدولة وحمايتها .. فما الذى يحمى أعمال الفنان من التشتت والضياع غير ان تأخذ مكانها فى أحد المتاحف ؟

وليس من شك فى أن بيئة الفن التشكيلى مفتقرة تماما الى تلك التأملات الفكرية العريضة التى تحاول أن تفسر الوجود والحياة من زاوية رؤية الفنان ، فتلك البيئة ما زالت عقيمـــة فى هذا المجال الى ابعد الحدود ..

لقد كان كمال خليفة غريبا فى تلك البيئة ، بل فى هذا العالم بأسره رغم أنه أعطاه كل وجدانه، وكل قدرته على الحب والمشاركة .. فقـــد كان يحس - من خلال ظروفه القاسية الدامية - **أنه قربان على طريق الحيـــاة فاعطى أقصى ما يستطيع .. أعطى وجدانه بكل ما يملك - من خلال فنه - لجميع الناس ، للجماهير ولتيار الحياة المتدفق العريض .**

وعندما اضطر الى أن يضـــحى بسعادته الذاتية وطموحه الخاص كفرد فى المجتمع ، ترك برحابة صدر هذا كله من اجل الصالح العام ..

ولم يكف كمال خليفة عن العطاء الا فى اللحظة التى أسلم فيها الروح .. فى عمر لم يتجاوز الشباب .

ولقد ترك لنا الكثير .. ترك قسمات وجدانه فى سائر أعماله ، تحكى قصة التقاء انســـان بالحياة وخروجه السريع الخاطف من تيارها ..

ولكن رحلة عمره السريعة كانت ومضـــة ضوء فى هذا العالم الذى يغمر الكثير من جوانبه الظلام ..

((كمال الجويلى))

لوحة الغلاف



للفنان التشكيلى المعاصر چوان ميرو الذى ولد فى برشلونة عام ١٨٩٣ وبدأ الرسم وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، واشترك عام ١٩٢٥ فى معرض التصوير السيريالى فذاع اسمه بين جمهور التشكيليين نقادا وفنانين على السواء ، وقد اشتهر ميرو بصفاء الوانه ، وانسيابية خطوطه ، وقدرته على خلق تشكيلات فنية جديدة .